د. ثائر زين الدين

في دروب السرد

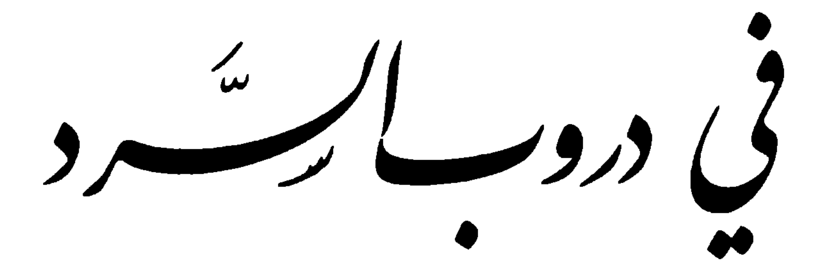
" دراسات تطبيقية في القصة والرواية "




مكتبة
مؤمن قريش
لو وضع إيمان أبي طالب في كفة ميزان وإيمان هذا الخلق في الكفة الأخرى لرجح إيمانه .
الإمام الصادق (ع)
moamenquraish.blogspot.com

في دروب السَّرد

د. ثائر زين الدين



" دراسات تطبيقية في القصة والرواية "



2011

- في دروب السرد - دراسات تطبيقية في القصة والرواية
- تأليف : د. ثائر زين الدين

- الطبعة الأولى: 2011
- عدد النسخ: 1000 نسخة

- مصمم الغلاف: الفنان حكمت نعيم
- الإخراج الفني: مناف نفاع



دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا - السويداء - مجمع سابق ط2
تيليفاكس: 00963 16 211946 جوال: 00963 932530162
Email: linda962@maktoob.com
الإشراف العام : ليندا عبد الباقي



التوزيع في العالم العربي:
النايا - للدراسات والنشر والتوزيع
سورية - دمشق ص. ب : 2322
هاتف 56399560 - فاكس 5630559 (11 963 +)
جوال 693 624 944 (963 +)
البريد الإلكتروني : safi_nayaa@hotmail.com

مقدمة

يضمُ هذا الكتاب بينَ دفتيّه ثماني دراساتٍ، يربطُ بينها خيطٌ شفيفٌ هو فن السردِ؛ وستبدو الدراساتُ المذكورة بصورةٍ عامة متابَعةً فنيّةً نقديّة لرواياتٍ ومجموعات قصصيّة صدرت في سوريا (ما عدا واحدة) بين عامي 1997 و2009 وقد نُشرت الدراسات جميُعها بين العامين المذكورين في الدوريّات الأدبية السورية ومنها "الموقف الأدبي - الأسبوع الأدبي - المعرفة- الثورة وملحقها الثقافي - النور" وقد غلب عليها - كما سيرى القارئ - الجانب التطبيقي، إذ ابتعدتْ قدر الإمكان عن التنظير، إلا حينَ كانت تدعو الضرورة إلى تقديم فرشٍ نظري لمسألةٍ ما، أو التعريف بمصطلحٍ يتمُ استخدامهُ، وقد دفعني إلى جمع هذهِ الدراسات طلبٌ شخصي من الناشر لاقى لديَّ استحساناً لأسباب عديدة منها أن بعض هذهِ الدراسات جاءت لحظة نشره بمثابةِ اكتشافٍ لهذه الموهبة الأدبيّة أو تلك يوم كانت المجموعة أو الرواية المدروسة هي الأولى لصاحبها، وكانت الكتابة عنها مغامرة محفوفة بالمخاطر، أما اليوم

فقد أثبت من أشيرُ إليهم أنهم مبدعون حقيقيون من خلال مثابرتهم على العمل، وبناء الذات وعدمِ الاكتفاء بالموهبة وحدها، فقد قرأنا لهم فيما بعد مجموعاتٍ قصصية وروايات ناجحة رسخَتْ حضورهم وثبتت أسماءهم في السجل الذهبي لهذين الفنين الصعبين. ومن الأسباب أيضاً أن بعض هذه الدراسات يطرحُ موضوعاتٍ إشكاليةً خلافيةً؛ أطمعُ في أن تثيرَ ردودَ أفعالٍ قد تسهمُ في إغناءِ الساحة الأدبية.

لن أطيلَ في تقديمي لهذا الكتاب الصغير، وسأكتفي بتمني المتعة وبعض الفائدة لمن سيغامر بقراءته.

السويداء 8 / 9 / 2010

د. ثائر زين الدين

الشخصيّة ونجاح العمل الروائي

ما كنتُ أفرغُ من قراءةِ روايةٍ ما، وأضعها جانباً، مُختلساً النّظر أكثرَ من مَرّةٍ إليها، وهي تستلقي على طاولة القراءة، أو على الفراشِ إلى جواري؛ إلا وكنتُ أشردُ طويلاً في أسبابِ نجاحها وتميّزها، أو عاديّتها. أشردُ فيما جعلني أحبّها كثيراً أو قليلاً، أو فيما جعلني حياديّاً تجاهها، وكنت انتبه فيما بعد إلى أنني خلال ذلك قد استدعيتُ معارفي النقديّة المختلفة، التي راكمتها سواء بقراءة النصوص النقديّة، أو بقراءة الأعمال الروائيّة المختلفة: من الروايّة الواقعيّة إلى السيرية إلى التاريخية إلى البوليسيّة أو رواية المغامرات وحتى الرواية العلميّة وسواها. وكنت أكتشف أنّ الرّواية التي جعلتني أحبّها قد فعلت ذلك - كما هو الأمر مع كثيرين غيري من قرّاء الرّواية - بسبب امتلاكها أسلوباً جيّداً يتضمن فيما يتضمن: تقانات كتابة عاليّة، وطرائق تعبير خاصة، ورؤيّة للعالم لها الكثير من الخصوصيّة، تتبدى على الأغلب من خلال طرح فهمٍ مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة، مع أنّ المحتويات

أو المضامين التي تطرحها الأعمال الروائيّة قد لا تتباين كثيراً في العموم (القضايا الوجوديّة الكبرى: مسائل الولادةِ والموت والحب - القمع السياسي - القمع الاجتماعي - التعصب الدّيني، العلاقة معَ الآخر، الاغتراب - المرأة ...إلخ)،

وكنت أنتبه أن العامل الحاسم بالإضافة إلى ما سبق، العامل الّذي يجعل من تلك الرواية رفيقَ دربٍ في لحظات كثيرة من حياتي، هو تلك الشّخصيّات، التي استطاعَ الروائيون خلقها، فرسخت في ذهني ووجداني، كما فعلت مع غيري، وها هي ذي تبرز فجأةً في لحظات مختلفة من حياتي، وتجعلني أتعامل معها كنماذج أتمثل فكرها أو تصرفاتها، أو أقتدي بها، أو أستمتع بسلوكها المتوقّع فيما لو وضعتْ في موقفي، أو أتجنّبُ ردود أفعالها وتصرّفاتها في هذا الموقف أو ذاك...

ولمثل هذه الأمور تكوّنت لديّ قناعة شبه راسخة تتمثّل؛ في أنّ سرِ نجاح أي عمل روائي هو قدرته على بناء شخصيات روائية بغض النّظر عن نوع هذا العمل الروائي، وعن أشكال السرد التي ينهض عليها؛ سواء كان سرداً محكماً أو سرداً متقطعاً أو مرسلا[1] أو مشتركاً يمزج بين المتقطع والمرسل وسواء كان العمل يحافظ على" عموديّة السرد " أو يسعى إلى تكسيرها.

---

1 - راجع بحث د.سعيد يقطين: " أساليب السرد الروائي العربي - مقال في التركيب "الروايّة العربية ممكنات السرد، الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009 ص 138 - 151).

وهنا أكاد أسمع أصوات بعض المعنيين بفن السردِ يعارضون ما أقول، ويتساءلون: كيف تستطيعُ الروايات التي تكسر "عمود السرد" سواء من خلالِ "السّرد المتقطع "؛ القائم على التخلي عن التسلسل الخطي لحكايّة الرّوايّة، وغياب مفهوم الأسباب والنتائج، وتداخل الأحداث والوقوعات وتشعبها وتعدد مساراتها،

أو من خلال " السرد المُرسَل " بحيث تغيبُ الحكاية المحورية تماماً؛ بل تنتفي " قصة" الرواية، وتتكسّر خطيّة الزمن وتطوّره وفق المنطق المعروف، كيف إذاً تستطيع- إن كانت ترغب بذلك أصلاً - روايات تقوم على هذين النمطين من السرد أن تخلق شخصيّات روائيّة تخلدُ في ذاكرة القارئ مثل: " آنا كريننا " لتولستوي، و" مدام بوفاري " لفلوبير، و" زوربا "لكازنتزاكي؛ وقبل هذه وتلك؛ شخصياتٌ مثل: " راسكولنيكوف" في الجريمة والعقاب"، وسميردياكوف، وإيفان، وأليوشا، ودمتري " في رواية "الأخوة كارامازوف" لدوستويفسكي، و"جان فلجان وروزيت وجافير" في " البؤساء وكازيمودو، وإزميرالدا" في " نوتردام باريس " لفيكتور هوجو وغيرها الكثير...

الحقيقة أن هذا التساؤل يفتح باباً واسعاً على تاريخ هذا المكوّن الرئيس من مكوّنات السرد، وعلى تطوّره وتبدّله في علاقةٍ جدليّةٍ مع الواقع نفسه والتاريخ وتبدّلاتهما وتغيّراتهما.

ولأنني لا أريدُ أن أخوّض في هذا البحر الواسع الذي يحتاجُ إلى بحثٍ متأنٍ وطويل أكتفي بالقول إن طريقة تعامل الرواية

الحديثة المبنيّة على أحد نمطي السرد المذكورين مع الشخصيّة أو الفاعل (كما يروق للبعض أن يسمّيها) تختلفُ تماماً عن طريقة تعامل الرواية الكلاسيكيّة المُحكمة البناء، الغربيّة منها (القرن التاسع عشر وماتلاه) أو العربية فيما بعد؛ ففي حين " كانت الشخصيّة جزءاً من البنية المركزيّة للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائيّة، التي تتطلب أن، يكون للنص الروائي أبطاله وشخصيّاته الثانويّة، وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدراً أساسياً للإلهام الروائي... أصبحت الشخصيات الرئيسيّة في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشيةً على مستوى الواقع الاجتماعي، وعلى مستوى الرؤيّة على السواء. ولم يعد للنص بطل بأي مفهومٍ من المفاهيم، وإنما أصبحت فيه شبكة من العلاقات المعقدة، التي تجعل لكل شخصية القدر نفسه منَ الأهمية "[1] وفي حين كانت الشخصية تتصفُ بالاتساق " وفي كثير من الأحيان بالنمطية لأن الشخصية الروائية كانت تطمحُ كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي..... "[2] رأيناها في الرواية الحديثة " تفقد الثبات وتلكَ النمطية في عالم لم يعد الإنسان قادراً فيه على السيطرة على الواقع الخارجي، وعاجزاً عن فهم إشكالياته المعقدة. وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد، والإشكاليات بعد أن طرحت من أفقها

1 - دصبري حافظ، متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجماليّة، المصدر السابق، ص 192

2 - د صبري حافظ نفسه، ص 191 - 192

أي مزاعم في تمثيل أي شيء عداها. بل إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هي الأخرى بقدرٍ كبيرٍ من الخلط والاضطراب. حيثُ أصبحتْ ساحةً للتناقضات، التي لا تبحثُ عن حلٍ بقدرِ ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية " [1]

وكما لا بد من الإشارة إلى أن نخبة من ممثلي اتجاهٍ مهمٍ في الرواية الأوروبية، أعني روّاد الرواية الجديدة، الذين بدؤوا في الخمسينيات في فرنسا: آلان روب غرييّه، كلود سيمون، مارغريت دوراس، نتالي ساروت، روبير بانجه عمدوا بطريقةٍ أو بأخرى إلى تحطيم الشخصية الروائية وعابوا على سابقيهم أن تكون شخصياتهم واضحة المعالم؛ ذات أفعال معروفة من قبل، وأكدوا على ضرورةِ طرح التساؤلات المتواصلة حول وجود شخصيات إشكالية لها جوانب لا يمكن سبرها أو السيطرة عليها، ومع كل ذلك فحين يسأل آلان روب غرييه عن رأيه في مقولة النقاد أنه شخصياً عمد إلى تحطيم الشخصية في رواياته يقول:

" صحيح أنني حطّمت الشخصية في رواياتي، لكن تأثيراتها ظلّت حاضرة؛ في " المتلصص " أو " الغيرة " تبدو الشخصيات غائبة، لكن في الحقيقة، حضورها وتأثيرها قويان جداً. وأعتقد أنه من الضروري التفريق بين نوعين من الشخصية: نوع ينتمي إلى الواقعية، بكل معناها المألوف، ونوع آخر ينتمي إلى ما أسميه الواقع؛ أي إلى شيء لا يمكن تفسيرهُ، وتفاصيل لا نعرفُ أسباب وجودها، لكن برغم ذلك موجودة " [2]

---

1 - د صبري حافظ نفسه، ص 191 - 192

2 - الآن روب غرييّه، الجن والمتاهة، حوارات - شاكر نوري، دار النايا، 2009.

ويتابع غريبيه حديثه عن روايته "جن": " أعتقد بأن (جن) رواية فانتازية لا يمكن شرحها، ربما شخصياتها آتية من المريخ، عسيرة الفهم. لكنها بالنسبة لي حقيقية؛ الطفل الصغير الذي يجري، ويخرج من البيت يتلاشى في عين الماء الأحمر، أراه بالفعل. لا يمكن أن تقول إن ذلك غير حقيقي، إنني أراه، وهو موجود وجوداً سرمدياً. إذن ثمّة تأثير للشخصيّة، وتأثير للواقع. لا توجد واقعية بقدر ما يوجد تأثير للواقع، كما أنّه ليسَ هناك شخصيّات بل تأثير للشخصيّات. هذهِ الشخصيات منقطعة باستمرار، تتضاعف، ويحدثُ لها تفاصيل حياتيّة عديدة، أما الشخصيّة بالمعنى التقليدي، التي صارعتُ ضدها فإنها تتميّز بانسجامِها مع نفسها، وهي محدودة وواضحة المعالم " [1]

ومع كل ما سبق ذكره، ومع كل قناعاتنا أن شخصيّة روائية كشخصيّة " دون كيخوت" لسرفانتس تختلفُ في العمق عن شخصيّة " المسخ" لكافكا في تقانات البناء والتشخيص، وفي طريقة رؤيا العالم، عند كلٍ من باني النصين، تماماً مثلما تختلفُ شخصيات مثل: الأمير ميشكين في " الأبله" لدوستويفسكي، ونيكليودوف في " البعث" لتولستوي و"تاييس" في رواية " تاييس " لأناتول فرانس عن شخصيات مثل: بيدرو بارامو في رواية " خوان رولفو" التي تحمل الاسم نفسه، والكولونيل

1 - نفسه، ص.8، صدرت هذه الرواية عن وزارة الثقافة 2010، ترجمة د ريم الأطرش، بعنوان " دجين - الجنية ".

بوينديا في " مئة عام من العزلة" لماركيز و" دون جوزيه" في "كل الأسماء " عند جوزيه ساراماغو، مثلما تختلف أيضاً شخصيّة " أحمد عبد الجواد " عند نجيب محفوظ عن "سعيد مصطفى" عند الطيب صالح، و"مهدي جواد وآسيا الخضر " في "وليمةٌ لأعشاب البحر" عند حيدر حيدر و" دريد اللورقي " في "دلعون"عند نبيل سليمان وما إلى ذلك...

إذاً مع كلِ قناعتنا بالاختلاف الشديد بين هذه الشخصيات الروائية، بل بين الروايات نفسها التي أبدعت تلك الشخصيات وأطلقتها في فضائنا الإنساني، ومشاربِ أصحابها وانتماءاتهم إلى تياراتٍ واتجاهاتٍ ومدارس أدبيّة مختلفة؛ فإن ما يبدو لي هو أن سِرْ نجاح هذه الرواية أو تلك، أو على الأقل سِرُ تعلّقنا بهذهِ الرواية وحبنا لها دون سواها إنما يكمن قبل كل شيء في قدرتها على خلق شخصيّات فاتنة، شخصيّات مقنعة، قادرة على إيهامك أنك رأيتها على موقف الباصات، أو في، كافتيريا ما، أو في صالة محاضرات أو تحت جسر مدينتك تفترش أكياساً من الخيش أو بين أيدي رجال الشرطة.. شخصيّات لو بُعثت من لحم ودمٍ في زمنها المحدّد لما كانت ستختلفُ إطلاقاً عما هي عليه في النص الروائي. أقول هذا الكلام وأنا على يقين تام أن خلق شخصيّة في عمل روائي أمرٌ لا يمكن تعلّمُهُ ولا يمكن تزييفُه يقول الناقد جيمس هيلتون في هذا السياق:"يستطيع أي إنسان بالطبع أن يبني دمية بمجموعة من الصفات الملصقة بها مثل بطاقات تعريف الأمتعة. لقد نجح بعض

الكتّاب بشكلٍ جيّد في إقناعِ عامة الناس أن هذا هو السبيل لإيجاد الشخصيّة القصصيّة... إن إبداع الحقيقي يجب أن يكون لهُ تدفئة مركزيّة - إذا جازالتعبير- وإضاءة خارجيّة. فعندما يقدّم السير ولتر سكوت أياً من شخصياتِهِ في رواياته يبدأ عادةً بشعر الرأس وينتهي بأعقاب القدمين حيث يسرد قائمة كاملة بالملابس والملامح من الأعلى إلى الأسفل. والنتيجة أنك تشعر أنّه بالإمكان أن تتعرّف إلى هذا الشخص لو قابلته مرتدياً الثياب نفسها. ولكن عندما يقدّم لك دوستويفسكي أو ديكنز أو ميلر أو ماركيز شخصيّة قصصيّة تشعر أنك تعرفها وعيناكَ مُغمضتان.

هذا هو الفرق بين القول " لهُ عينان سماويتان وشعر أسود ينزلقُ قليلاً على كتفيه ويرتدي بدلة بالية من الصوف الخشن" " وبينَ ماكتبه مورلي في إحدى رواياته: " كل شيءٍ يتعلق به كان متوسطاً ما عدا عينيه فكانتا هادئتين" [1].

ثُمّ يعقّب هيلتون حول وصف مورلي الأخير قائلاً: " أرجو ألا تتخّذْ من هذهِ الجملة نموذجاً. إنها فقط مثال على قولنا كيف يستطيعُ الكاتب الجيّد أن يفتح لك زهرة من المعاني بدلاً من أن يملأ لك غابة كاملة، آملاً أن تحصل على الكميّة نفسها من الرضا والمتعة والإرشاد ". [2]

---

1 - جيمس هيلتون، نحو شخصيّة قصصيّة محبوبة، ترجمة صفه عز الدين، صحيفة تشرين، نيسان 2003

2 - نفسه ص 9

والحقيقة أن ما شجعّني على تقديم هذا الرأي هو أمور كثيرة، منها تجربتي الشخصيّة في قراءة الرواية ومتابعتي لكثيرٍ من قُرائها وحديثهم عما يقرؤون، وتعلّقهم - كما أسلفت - بهذه الشخصية أو تلك، وقراءتي المتأخرة لرأيين قديمين جديرين بالتوقف عندهما لأرنولد بينيت وفرجينيا وولف.

تبدأ فرجينيا وولف حديثاً لها ذات يوم مُعبرةً - على ما يبدو - عن سبب دخولها عالم الكتابة الروائيّة فتقول: " يبدو لي أنّه من الممكن (...) أن أكون الشخص الوحيد في هذه الغرفة، الذي ارتكبَ حماقة الكتابة مُحاولاً أن يكتب رواية أو مخفقاً في ذلك. وعندما أسأل نفسي، كما جعلتني دعوتكم لي للكلام عن القصّة الحديثة أفعل؛ أي شيطان همسَ في أذني وقادني إلى مصيري، فإن شبحاً صغيراً يبرز أمامي، هو شبح رجل أو امرأة، ويبادرني قائلاً:

اسمي براون، أمسكي بي إذا استطعت" [1] وتتابعُ في الفكرة نفسها معممةً هذه المرّة: "إن معظم كتّاب القصّة يعانون التجربة نفسها. إن شخصاً يُدعى براون أو سميث أو جونز ينتصبُ أمامهم، ثم يخاطبهم قائلاً بلهجةٍ أكثر ما تكون سحراً وإغراءً: " هيا أمسكوا بي إذا استطعتم ". وهكذا كالساعي وراء سراب

---

1 - انظر: مقال فرجينيا وولف: السيد بينيت والسيدة براون. من كتاب: النقد - أسس النقد الأدبي الحديث، 1-3، مارك شورر، 39- جوزفين مايلز، جوردان ماكنزي -، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة:د.نجاح العطار، وزارة الثقافة، 2006، ص 153.

يتخبّطون من مجلّد إلى آخرٍ، باذلين أفضل سني عمرهم في هذا السعي، ولا يأخذون في أغلب الأحيان إلا أجراً ضئيلاً لقاء أتعابهم، والقليل منهم من يمسك بهذا الطيف، أمّا الكثير فيقنع بالحصول على قطعة من ثوبه أو خصلة من شعره " وتتابع فرجينيا وولف أن اعتقادها بأن الرجال والنساء إنما يكتبون النصوص الروائية تحت سطوة الإغراء بخلق شخصيّة فرضت نفسها عليهم قد أجازَهُ أرنولد بينيت الذي تقتبس منه قوله:

" إن أساس القصة الجيّدة هو إبداع شخصيّة ليسَ غير، والأسلوبُ له وزنُه، وكذلك الحبكة في الرواية وأصالة النظرة، إلا أن كل هذه الأمور لا تُعادل قيمة وجود شخصيات مقنعه في الرواية. فإذا كانت الشخصيّات حقيقيّة فسيكون للرواية فرصة نجاح، وإلا كان مصيرها النسيان "[1] وانطلاقاً من رأيه هذا يصل أرنولد بينيت إلى نتيجة يقولُ فيها: " ليسَ لدينا في الوقت الحاضر شبّان يكتبون قصّة من الطراز الأوّل، والسبب في ذلك أنهم عاجزونَ عن خلق شخصيّات صحيحة حقيقيّة مقنعة "[2] وتتفق فرجينيا وولف وأرنولد بينيت - قبل وقتنا هذا بحوالي سبعين سنة أو أكثر قليلاً - أن الرواية لا تعيش إلا إذا كان أشخاصها حقيقيين، وإلا كان مصيرها الفناء، ولكنهما يختلفان- مثلما سنفعل الآن - على مفهوم حقيقيّة الشخصيات؛ ففي حين يرى

---

1 - نفسه، ص154.

2 - نفسه، ص154

بنيت مثلاً شخصية الدكتور واطسن في شرلوك هولمز شخصية حقيقيّة، تراها وولف " كيساً محشواً بالقش، أو مجرّد دمية أو شكلاً مضحكاً"[1] وتعلّل ذلك بقولها: " ليس هناك من شيء يختلف عليه الناس أكثر من حقيقة الشخصيّات، وبخاصة في الكتب المعاصرة"[2]، لكنها فيما بعد تثوبُ إلى رأيه نفسه، مع محاولة لتفسير معنى أن تكون الشخصيّة حقيقيّة فتقول: " هذا وإذا فكرّت بالروايات التي تراها عظيمة: كالحرب والسلم، وسوق الغرور، وتريسترام شاندي، ومدام بوفاري، والكبرياء والتحامل، وعملة كاستر بريدج، وفيليت، إذا فكرّتَ بهذه الكتب فأول ما يخطر ببالك شخصيّة بدت لك حقيقيّة (ولا أقصد بذلك مجرد مشابهة مع الحياة) لدرجة أنها حائزة على مقدرة تجعلك لا تفكرّ بها فحسب، بل تفكرّ في أمور عديدة من خلالها، كالدين والحب والحرب والسلام والحياة الأسريّة، ثم الحفلات الراقصة في بلدان المقاطعات وغروب الشمس وطلوع القمر وخلود الروح، ويبدو لي أن رواية الحرب والسلم لا تغفل عن موضوع واحد من تجارب الإنسان وفي كل هذه الروايات استطاعَ هؤلاء الكتّاب العظام أن يجعلونا نرى من خلال بعض الشخصيّات ما يودّون أن نراه، ولولا ذلك لما كانوا كتّاب قصّة، بل شعراء ومؤرّخين ومؤلفي كراريس"[3].

---

1 - نفسه، ص **161**.

2 - نفسه، ص **161**

3 - نفسه، ص **162**.

ومهما تكن الصفة الأنسب، التي يمكن أن نطلقها على الشخصيات الناجحة في العمل الروائي سواء قلنا:حقيقية، أو حيّة، أو واقعيّة، أو هربنا من هذه الصفات الملتبسة كلها وقلنا:الموجودة في العمل الروائي وجوداً كافياً قادراً على منح اللعبة الفنيّة قوة الإقناع، أو قادراً على الإيهام الشديد بوجود هذه الشخصيات؛فإن قدرة الروائي على خلق شخصياته تلك وبنائها تبقى الشرط الأساس لإبداع رواية تكتب لها الحياة والديمومة.

رواية الستينيات وسطوة التاريخ

" أبو صابر " أنموذجاً

بعد ولادة السيدِ المسيحِ بألفٍ وخمسمئةٍ عامٍ تقريبـاً بـدأت مرحلـةُ ولادةِ الروايةِ،، وشهدَ القرنُ العشرون نشرَ رواياتٍ وكِتابـاتٍ مختلفـةٍ عـن الرواية، أكثرَ مما شهدتْ العصور الأخـرى مجتمعـةً، وشـهدَ جهـوداً نقديـة مهمة لوضع نظريّةٍ نقديّةٍ لهذا الجنسِ الأدبي.

الروايـةُ كمـا يتفـقُ معظـم مـن نظّـروا لهـا: عمـلٌ سـرديٌ نثـريٌ تخييلي، ذو طـولٍ محـدد " ينشـأ عـن فـنِ السـرد، الـذي هـو إنجـازُ اللغـة في شـريطٍ محكـي يعـالجُ أحـداثاً خياليـةً في زمـانٍ معـين، وحيـزٍ معـين، تـنهض بتمثيلـه شخصـياتٌ "[1] يخلقهـا المؤلـف، ويرسـمُ ملامحهـا بطرقٍ تجعلُ القارئَ مشدوداً إليها.

الروائـي كمـا يقـولُ ميشـيل بيتـور: " يقـدمُ لنـا أحـداثاً تشـبهُ أحـداثَ حياتنـا اليوميـة، ويحـاولُ أن يضـفي عليهـا مظهـرَ الواقـع بقـدرِ

---

1 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ـ كانون 1 1998، ص56.

ما يستطيع، مما يصلُ به إلى درجة الخداع كما يقول دانيال ديفو، لكنَ ما يرويه الروائي لا يمكنُ التحقق من صحتهِ، وبالتالي فإن ما يقولهُ يتخذُ مظهرَ الحقيقة فقط "[1] ويؤكد بيتور أنهُ " بينما تعتمدُ الحكايةُ الحقيقيّةُ دائماً على وقائعَ خارجيّةٍ واضحةٍ، فإنَ الروايةَ تختلقُ الأحداثَ التي ترويها لنا ولا يمكن أن نطبّقَ عليها الوقائعَ الخارجيّةَ الفعليّةَ، ولذا فالروايةُ هي أفضلُ الأجناسِ الأدبيّةِ لدراسةِ كيفيّةِ تحوّلِ الواقعِ إلى خيالٍ، وهي تعتبرُ بحقٍ مختبرَ السردِ الروائي للأحداثِ" [2]

وانطلاقا من وجهةِ النظرِ هذهِ يؤكدُ هذا الروائي والناقدُ " أننا لو عثرنا على رسالةٍ أرسلَها شخصٌ لآخرَ يخبرهُ فيها أنه يعرفُ (الأبَ جوريو) معرفةً جيدّةً، وأنه لا يشبهُ على الإطلاق تلكَ الشخصيّةَ التي وضعها (بلزاك) في روايتهِ وأن هناكَ أخطاءً فادحةً في الصفحاتِ كذا وكذا، فإنَ ذلكَ لا يشكّلُ أهميّةً بالنسبةِ لنا، فالأبُ جوريو هو ماوصفَهُ لنا بلزاك، وكلُ ما يمكننا قولُهُ عنهُ لا يتعدى ذلكَ الوصفَ، لكنْ قد نرى أنَ بلزاكَ أخطأَ في حكمهِ على الشخصيّةِ التي ابتدعَها أو نزعمَ أن الشخصيّةَ قد أفلتتْ منهُ ونبرّر ذلك بالرجوعِ فقط إلى النصِ الذي وردَ في الروايةِ، وليسَ لأيِ شاهدٍ آخرَ خارج العملِ نفسهِ " [3]

---

1 - مالكوم برادبري، الرواية اليوم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ترجمة أحمد عمر شاهين 1996، ص43.

2 - نفسه، ص44.

3 - نفسه، ص44.

قـدّمتُ هـذا الموقـفَ الفنّـيَ والفكـريَ لأحـدِ أعـلام الروايـةِ الجديـدةِ، لأضَـعَ إلى جـوارهِ موقفـاً مُخالفـاً تمامـاً تمثّلـهُ روايـةُ " أبـو صابر... الثـائر المنسـيُ مـرتين"، ومجموعـةً كـبيرةً مـن الروايـاتِ العربيّـةِ التي صدرتْ حتى منتصفِ ستينياتِ القرنِ العشرين.

لسـلامة عبيـد روايـة يتيمـة عنوانهـا"أبـو صـابر-الثـائر المنسـي مـرتين"كتبـت وفـاءً لشخصـية حقيقيـة معروفـة، شخصـية الثـائر"حمـد ذيـاب" وهــي شخصــية ألهمـت سـعيد حورانيـة أيضـاً فكتـب قصـة قصـيرة اسماهـا"حمـد ذيـاب". لقـد أراد سـلامة لروايتـه هـذه أن تكـون وثيقة تاريخيـة صـادقة، تعطـي الرجـل الـذي نسيه الـوطن شيئاً بسـيطاً مـن حقـه، وقـد دلـت مقدمـة الروايـة، علـى تقيـد حـرفي، بسـيرة حياة"حمد ذياب"حين كتب سـلامة":لـو كنـت قاصـاً لأبـدعت لـه نهايـة غير تلك النهاية، ولكنني كتبت هنا ما سمعت وما رأيت...إلخ"[1]

وقـد ظننـت في البدايـة أن تلـك المقدمـة مـاهي إلا وسـيلة فنيـة لتعميـق لعبـة الإيهـام الـتي يلعبهـا الروائيـون؛لكنني وكلمـا تقـدمت في النص كنت أجـزم أن سـلامة عبيـد قيّـد روحـه الروائيـة بقيـود التـاريخ أكثـر ممـا يلـزم، وحـدّ مـن انطـلاق خيالـه بقسـوة، ليبقـى أمينـاً لحمـد ذيـاب وللأسمـاء الواقعيـة الغزيـرة الـتي ضـمّها الـنص، و الأمـر هنـا لا يخـص سـلامة عبيـد وحـده، فالنقـاد والقـراء المثـابرون يعلمـون أن الـنص الروائـي العربـي الـواقعي عمومـاً، حتـى بدايـة ومنتصـف السـتينيات ظـل يفضـل الـنص الـدنيوي أو المرجـع التـاريخي وظـلّ

---

1 - سلامة عبيد-أبو صابر...الثائر المنسي مرتين، وزارة الثقافة، دمشق1971/ص3.

الروائيون العرب مطمئنين إلى أن المثل الأعلى في الكتابة الروائية هو التشخيص الأمين للواقع، وأنه الخطاب المثالي الحقائقي، الذي يجسد الكمال، الذي ينزع إليه كل خطاب، فالواقعيات العربية المختلفة، كما فهمها روائيو مرحلة ما قبل الستينيات، تشترك جميعاً في أنها تكتب التاريخ، وتشخّص الواقع، رغم اختلافها في مستوى الرؤية الاجتماعية[1].

كتبت رواية"أبو صابر"في مطلع الستينيات على ما يبدو، وفازت في بداية عام 1966م بالجائزة الثانية في مسابقة الرواية التي أقامها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، لكن طباعتها تأخرت حتى عام 1971م، وقد أكد الناقد د.سمر روحي الفيصل أنها كانت تستحق الجائزة الأولى، وعجب لحصول رواية "حسن جبل"لفارس زرزور على الجائزة الأولى وهي أقل شأناً وجمالاً من "أبو صابر"[2].

إن رواية"أبو صابر"رواية تاريخية، اعتمدت السيرة شكلاً لها:فروت سيرة حياة "حمد ذياب" وهو وفق النص شخص أمّي بسيط من أبناء محافظة السويداء، يدخل الجيش الفرنسي لإعجابه الساذج بألبسة العساكر، وبأزرارها الصفراء البراقة، ولحبه الفروسيّة، رغم رفض أسرته، فيقبله الجيش ويلحقه بكتيبة تموين،

---

1 - د.محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2000، ص8.

2 - د.سمر روحي الفيصل، تجربة الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1985-ص167.

ولا تزيد مدة وجود حمد في الجيش عن العام الواحد، لأسباب كثيرة قدمّها الروائي بشكل مقنع، فحمد يبدأ بفتح عينيه على حقيقة كره الناس للمحتل الفرنسي، وللبزة التي يرتديها الجنود.....

ثم يلتقي بجندي من أصل جزائري اسمه محمود الجزائري، ساقه الفرنسيون عنوة للحرب في سوريا، وهذا الجندي سيشرح لحمد ذياب أموراً كثيرة لم يكن يعرفها أو يفهمها وبخاصة حين تمر قافلتهما في ميسلون فيعلم حمد قصة يوسف العظمة واستشهاده ودخول الجيش الفرنسي إلى دمشق، ثم أساليب هذا الجيش المخادعة لدخول السويداء دون قتال يذكر...و سيتأزم الأمر حين يرفض حمد أمراً عسكرياً يصدره رقيب فرنسي في بيروت...وسيأبى قبول شتائم الرقيب، فيطرحه أرضاً ويحاول طعنه..فيسجن إثر ذلك، وتصل إليه في السجن أخبار المعارك التي بدأت في الجبل بين الثوار وجيش فرنسا، ويعلم بالمصادفة بأن أخاه الأكبر حموداً شارك في اقتحام قلعة راشيّا، واستشهد على مدخلها، كل تلك الأمور تدفع حمد إلى رؤية الواقع بصورة أكثر وضوحاً وجلاءً، فيهرب من القطار الذي أقلّه من السجن إلى مدينة درعا، وينطلق مع مجموعة من رفاقه سيراً على الأقدام إلى الجبل ليلتحقوا بالثوار.

وهنا يعمل الروائي على توثيق مجموعة من معارك الثورة كمعركة السويداء، ومعركة عرى، ومعركة رساس، ويشير إلى امتداد الثورة إلى غوطة دمشق، وحماة، وحلب، وسينتقل حمد ذياب مع مجموعة صغيرة من الثوار إلى حرب العصابات ضد الفرنسيين بعد إخفاق الثورة...وعندها يصاب بجراح

بليغة ويحاكم من قبل محكمة عسكرية فرنسية، فيحكم بالسجن مع الأشغال الشاقة مدة عشرين سنة تليها عشرون سنة أخرى في المنفى.

وتبدأ مرحلة جديدة في الرواية؛حيث ينقل حمد ومجموعة كبيرة من السجناء إلى جزيرة الغويّان الفرنسية في أمريكا الجنوبية فتشكّل الجزيرة الوحشية بأدغالها وحشراتها وأفاعيها معتقلاً كبيراً...يضّمُ مجموعة من السجون الرهيبة؛حيث الطعام الذي لا يصلح حتى للحيوانات، و الإذلال والعمل الشاق الطويل في قطع الأشجار وجرها وتهيئتها لتصّدر...و ستستمر الأشغال الشاقة مدّة خمسة عشر عاماً إذ أن عفواً سيصدر عن حمد لحسن سلوكه، وهذا هو السبب المعلن للعفو، أما السبب الحقيقي كما يقول الروائي هو اشتعال الحرب العالمية الثانية، وتوقف تصدير الخشب، ورغبة إدارة السجن في التخلص من أكبر قدر من السجناء لتخفيف النفقات.بعد ذلك تبدأ مرحلة النفي في الجزيرة نفسها، لكن خارج السجن طبعاً، لمدة عشرين عاماً وهنا يتعرف حمد إلى "حسين محفوظ" السوري الحلبي الذي يدير مطعماً صغيراً وينصحه حسين المنفي مثله بالعمل وتجميع ما يتيسّر من مال، وإلا فلن يتمكن من العودة إلى سوريا. تستمر مدة النفي تلك سبع سنوات ويصدر عفو عن المدة الباقية..فتبدأ رحلة حمد مع بعض رفاقه عائدين إلى سوريا التي استقلت...

وستسّهل رحلة العودة، تلك المساعدات النبيلة التي تلقاها العائدون في مرسيليا وباريس من أبناء الجالية العربية المغربية ومن

القنصل اللبناني، الذي منح لكل منفي مبلغاً من المال وتكفل بدفع أجرة السفينة.

وأخيراً وجد حمد نفسه في سوريا، وتألّم لكثرة المخافر ونقاط التفتيش بين لبنان وسوريا، وتذكر كيف أن هذين البلدين لم يعرفا حدوداً ولا مخافر حتى زمن الاحتلال.

كان الجميع في السويداء قد نسوا حمد ذياب ما عدا الأم العجوز التي استقبلته بالدموع، وفي صباح اليوم التالي تغص دار المنفي بالناس المهنئين والرفاق القدامى..

وستعمل الأم على تزويج حمد؛وسيرزق صابراً، وسيساعده بعض المجاهدين القدامى ليعيّن مستخدماً في إحدى المدارس، كي يحصل على لقمة عيشه...

إن جمال هذا العمل الذي قمت باختزاله يعود إلى نصيبه الكبير من المادة الإنسانية التي سمت به..وإلى أسلوبه الرشيق الأنيق الرصين؛والأسلوب أحد أركان الشكل الروائي؛وهو الوسيلة التي يقوم الروائي من خلالها بربط جسد الكلام بالأحداث، وهو الذي يحدد سبب اختيار هذه المفردة أو تلك؛وهذه الجملة عوضاً عن تلك.

ولعلّ نصيباً هاماً من نجاح هذا العمل يعود-كما يؤكد د.سمر روحي الفيصل-إلى صدقهِ الفني، و الصدق مبدأ جمالي وفكري معاً.[1]

---

1 - نفسه، ص167.

وحتى يصبح للحديث منحى آخر؛تعالوا نتناول بعض الجوانب الفنية والتقنية من الرواية.

أولاً- موقع الروائي وصورة الراوي:

من المعروف نقدياً أن الروائي لا يسرد حوادث روايته بنفسه، بل يخلق لأداء هذه المهمة راوياً، أو سارداً، أو ربما أكثر ويضطلع هذا الراوي بسرد حكاية الرواية، ويصبح مكوناً هاماً من مكوناتها، في حين يبقى الروائي خارج النص يبني لكنه ينسب ذلك للراوي.وقد يتخذ الروائي موقفاً من ثلاثة مواقف هي:[1]

1. موقف الإخفاء التام: هنا يترك الروائي سرد الحوادث لعدة رواة، بحيث يصبح لكل شخصية راوٍ ينطق باسمها، يعرفها ويجهل ما عداها، ينطلق من موقعها، ويعبّر عنها، أو يتركها تعبر عن نفسها، وبالتالي فستتعدّد المواقع التي ينطلق منها الرواة، أو بمعنى آخر تتعدد الأصوات، ويصبح السرد ذاتياً.
2. موقف المشارك المنحاز: هنا يُنيبُ الروائي عنه راوياً؛سماه "واين بوث" الكاتب الضمني أو الأنا الثانية للكاتب؛هذا الراوي يحل في إحدى الشخصيات، ويتركها تنطق باسمه، وعندها يصبح هذا الروائي راوياً منحازاً ممثلاً بالشخصية التي حل فيها.

---

1 - دسمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب دمشق1995.ص23-33.

3. موقف الحيادي العالم بكل شيء: هنا يُنيب الروائي عنه راوياً واحداً عالماً بكل شيء يخص الشخصيات من أفكار ومشاعر وسمات وحركات، وعالماً بالأحداث وغيرها، ومثل هذا الراوي يكون عادةً غير منحاز إلى شخصية دون أخرى.

وفي رواية سلامة عبيد المكونة من خمسة عشر فصلاً وخاتمة، نجد مزجاً موفّقاً بين موقفين اثنين للروائي؛ ففي الفصل الأول فقط نراه يقف من عمله موقف المشارك المنحاز؛ لقد اتخذ لنفسه راوياً يتقمص إحدى الشخصيات، وهو الأستاذ، الذي سيدخل مع مجموعة من الأشخاص دار حمد ذياب بهدف الزيارة والاستماع إلى أخباره.حيث تبدأ الحكاية زمنياً من النهاية:

" -أبو صابر

- تفضلوا

لم أتبين من ملامحها سوى عينيها، فقد كانت تلف رأسها على عادة النساء الجبليات بمنديل سميك أبيض، يرتمي على صدرها، وكتفيها وينساب على ظهرها، حتى يكاد يلامس الأرض، ويرتفع طرف منه لثاماً يغطي نصف وجهها "[1].

ويتابع هذا الراوي في مكان آخر من الفصل نفسه:

" كنت أتردد عليه بين الحين والحين، وكان يلقاني كما يلقى زواره القلائل بكل بشاشة، ويقدم لهم بنفسه الشاي والتبغ والسكاكر، ويروي لهم بكل أنس طرائف أخباره، أما اليوم فإنه لم

---

1 - سلامة عبيد، أبو صابر، ص5.

يهمل شيئاً من بشاشته وترحيبه إلا أنه بدا أكثر اهتماماً بمغالبة عجزه بكبرياء الذئب الجريح "[1].

إن شخصية الأستاذ التي تقود السرد بضمير المتكلم تبدو موفقة جداً في جعل القارئ ملتصقاً بالنص السردي، متعلقاً به، متوهماً أن المؤلف هو هذه الشخصية التي قد تنهض عليها الرواية، وسيتمكن ضمير المتكلم هنا من جعل الحكاية مسرودة بروح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي يفصل بين زمن السرد، وزمن السارد؛ظاهرياً على الأقل".[2]

ولكن شخصية الأستاذ لن تكون قادرة على الاضطلاع بسرد الأحداث حين يتعلق الأمر بالحديث عن حمد ذياب والأهوال التي عاشها في السجن وفي جزيرة غوايانا عموماً، والروائي بموهبته وذكائه أدرك ذلك، فكان عليه أن يُنيب عنه راوياً آخر غير الأستاذ في الفصول المتبقية، وكان لديه عدة خيارات؛منها مثلاً أن يترك لشخصية حمد نفسها أن تسرد القصة كاملة؛ بأسلوب السيرة الذاتية وبضمير المتكلم....ولكن سلامة عبيد لم يفعل ذلك لإحساسه الفطري، وربما لمعرفته أن مثل هذا الحل سيجعل كل الأحداث والأماكن والوقائع وغيرها تقدّم من خلال شخصية بطله حمد، وهذه الشخصيّة لن تكون قادرة على الإحاطة بكل شيء؛إنها ستقدّم ما تراه أو تسمعه أو تعيشه أو تفكر به، بمعنى أن سلطة

---

1 - نفسه، ص7.

2 - د.عبد الملك مرتاض، مصدر سابق، ص184.

هـذه الشخصـية تقتصـر علـى مـا تعرفـه هي؛يقـول الناقـد إنريكـي أندرسون إمبرت" عنـدما يشـارك الـراوي في الحـدث الـذي يصـنعه لنـا متخـذاً دور البطـل، فمـا يقولـه لنـا ليسـت لـه إلا قيمـة نفسـية، ولا نسـتطيع أن ننتظـر منـه أحكامـاً موضـوعية بشـأن بـاقي أبطـال العمـل القصصـي وإذا قـام هـو بإصـدار أحكـام بعيـداً عـن الحـدث فإننـا نتسـاءل كيـف عـرف ذلـك ولمـاذا كـان موجـوداً في هـذه المرحلة أو تلك".[1]

ولمثـل هـذه الأسـباب-فيمـا أظـن-اسـتخدم سـلامة عبيـد في فصـول الروايـة الباقيـة كافـة راويـاً عليمـاً ببـواطن الأمـور، والعلـم ببـواطن الأمـور-كمـا تعرفـون-صـفة إلهيـة وليسـت إنسـانية.ولكـن عالم الخيـال الأدبـي، هـو العـالم الوحيـد الـذي يمكـن أن نقـول فيـه عـن الـراوي أنـه قـادر علـى معرفـة كـل شـيء"[2]. إن الـراوي العلـيم قـادر على تقديم ما تشـعر بـه هـذه الشخصـية أو تلـك، ومـا تفكـر بـه، ومـا تريـده، وهـو القـادر علـى الحـديث عـن أحـداث لم تعشـها أي مـن شخصـياته، ويقـوم بعمليـة الانتقـاد والاختيـار علـى هـواه..ضـمن نواظم فنية معينـة طبعـاً...وقـد أراد سـلامة عبيـد راويـاً كهـذا...يسـتطيع أن يتحدث عن أشـياء لا يعرفهـا بطلـه حمـد ذيـاب، وقـد يقـدم تحليلات فكرية وسياسـية هنـا وهنـاك لا سـعة لشخصـية بسـيطة كشخصـية حمـد

---

1 - انريكي اندرسون امبرت، القصة القصيرة:النظرية التقنية، ترجمة علي ابراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة مصر2002.ص77

2 - نفسه، ص80.

بالوصول إليها.وقد يتحدث عن شخصية أم حمد، ووطنه، بينما الرجل مرمي في زنزانة وراء البحور...إلخ.

ولكن مأخذي على هذا الراوي العليم أنه كان أحياناً، لهيمنة حضوره، يجر الرواية إلى موقع الوثيقة التاريخية، برغبته الملحة في تسجيل الوقائع الحربية المختلفة؛ كقوله مثلاً:

- تقدم للقائهم شاب أسمر في مثل سنهم عرفوا فيما بعد أنه ابن زعيم القرية عُقلة بك القطامي الإقطاعي الشديد التعلق بالباشا أو المتحمس للثورة[1].
- في الرابع من حزيران كانت قلعة صلخد تسقط تحت ضربات مدفعية العدو الزاحف[2].
- في قرية أبو زريق، فلجأت قطعة من الجيش بعض الثوار، قتلت منهم وشردت الباقين[3].
- في قيصما، هَزَمَ الثوارُ العسكر والبارتيزان، وفي الصوخر هاجم البارتيزان الباشا سلطان، قتلوا فرسه، وكادوا يأسرونه لولا أنه استمات في الدفاع مع رفاقه القلائل[4].
- في اللجاة قام البارتيزان والجيش بهجمات متلاحقة تساندها الطيارات والمدفعية، ولكن دون أن يستطيعوا زحزحة الثوار[5].

---

1 - سلامة عبيد، أبو صابر، ص47.

2 - نفسه، ص55.

3 - نفسه، ص56.

4 - نفسه، ص57.

5 - نفسه، ص57.

- في مطلع ربيع 1927م لم تشهد شعاب الجبل غير عصابة حمد ذياب الفار من جيش الشرق مع ثلاثة من رفاقه أحدهم جندي فار مثله، حمود نعيم ابن بلده ورفيق جهاده[1].

وقد يعرض هذا الراوي العليم مجموعة من الأسماء الحقيقية، رغبة في أرشفتها وحفظها من النسيان.

رغم أنها لا تلعب أي دور فني في الرواية كقوله:كان حمد يتوق إلى أن يلتقي بابن بلدته يونس أنيس جربوع الذي كان يعرف أنّه هنا في سجون الغويان الواسعة المتعددة، ويتوق إلى التعرف بحسين العاقل من قرية الجدل المجاورة، ومزيد عزالدين من قرية السجن المطلة على المزرعة والسويداء[2].

لقد كان هذا الراوي العليم أميناً جداً للحدث التاريخي، فقد رفض كل شكل من أشكال التحريفات التي يمكن أن توتر لعبة الوهم والحقيقة، وقد حافظ سلامة عبيد على هذا الراوي الذي كان يسوق السرد بضمير الغائب على امتداد الرواية كلها؛ما عدا موضعين اثنين صغيرين جداً؛ الأول يبدأ في الصفحة73وينتهي في الصفحة75، حيث استخدم الراوي تقنية الرسالة، فقد استلمت الأم رسالة من حمد، وراح موزع البريد يقرؤها؛فجاء صوت البطل من خلالها، وأصبح السرد لمدة قصيرة بضمير المتكلم عوضاً عن ضمير الغائب: " نقلنا يا أمي بالبحر

---

1 - نفسه، ص**58**.

2 - نفسه، ص**110**.

إلى فرنسا، وفي فرنسا نقلنا من سجن إلى سجن، حتى وصلنا مدينة اسمها (بوردو) على شط البحر الكبير...إلخ" [1]. والموضِع الآخر في الفصل الثاني عشر ص142، حين يتغير ضمير السرد فجأة من الغائب إلى المتكلم، ويبدأ حمد بالحديث: " كنا نقطع عدداً من الجذوع والفروع الضخمة من مياه الأنهار والخلجان وخصوصاً قرب النهر الأحمر" ويتابع هذا الضمير السرد إلى الصفحة144.

لقد لجأ الراوي إلى تغيير ضمير السرد لحاجة فنية بالتأكيد، وهو مصيب، فقد رأى أن حديث البطل نفسه، في هذين الموضوعين سيأتي أكثر تأثيراً وإقناعاً من حديث الراوي الغائب.

ثانياً- الشخصيات وبناؤها:

لا بد لي بداية من الإشارة إلى أن رواية"أبو صابر" لا تشهد كغيرها من الروايات التاريخية طغياناً لشخصية واحدة فقط، بل أستطيع أن أقول:تدور حول شخصية (حمد ذياب) وحدها؛في حين نرى الشخصيات الأخرى، وعددها غير قليل- بالنسبة لحجم الرواية التي لا يزيد عدد كلماتها عن خمسين ألف كلمة- تمر أمام القارئ فلا يعرف عنها على الأغلب إلا اسمها، وعبارة قد تقولها، أو مصيراً تؤول إليه، وقد سبق وأشرت أن عدداً كبيراً من تلك الشخصيات ذُكرت في النص بدافع التوثيق أو التاريخ لدورها النضالي.وأستطيع أن أقول إن الروائي لم يعطِ تلك الشخصيات حقها، بينما صب كل اهتمامه على شخصية

---

1 - نفسه، ص73.

حمد ذياب التي يمكن أن نطلق عليها تسمية بطل الرواية لأنها وفق تعبير د.سمر الفيصل-استجابت لقانون التغيير، ولم تكن ثابتة أو ساكنة وقد تطورت على امتداد النص ومرّت بصعوبات وأهوال فرضت عليها أن تنمو وتتحول من حالة أو قضية فردية ذاتية إلى قضية قومية وإنسانية.

لقد استخدم الروائي في تقديم بطله غالباً الطريقة المباشرة أو التحليلية كما سماها النقد التقليدي؛فقد ترك للراوي العليم ببواطن الأمور أن يرسم تلك الشخصية من الخارج، منذ بداية العمل، وكان يعمد إلى شرح مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها، وقد يفسّر تصرفاتها، ولا يجد غضاضة في تقديم رأيه فيها بصراحة؛كأن يقول: "كان شجاعاً ثابت الجأش، تكلّم بانطلاق وبساطة، كان يتمنى لو استطاع الثوار أن يخرجوا فرنسا من البلاد بالقوة....كان الثأر يغلي في عروقه...كان يتكلم بهدوء بلا جعجعة أو تكلّف "[1].

ولو استخدمنا مقياسي فيليب هامون:الكمّي والنوعي لدراسة مدى نجاح الروائي في تقديم هذه الشخصية لكان الأمر في صالح سلامة عبيد....إن المقياس الكميّ يتعلق بكمية المعلومات التي يقدمها الروائي متواترةً ومتتالية عن الشخصية، بينما ينظر المقياس النوعي في مصادر تلك المعلومات:هل تقدمها الشخصية ذاتها عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة من خلال ما تسوقه الشخصيات الأخرى أو الراوي وما إلى ذلك. لقد تضافر هذان

---

1 - نفسه، ص61.

المقياسان في تبلور شخصية حمد ذياب، فالمقومات التي قدمها المقياس الكمّي عن هذه الشخصية كانت متتالية، متوترة منذ بداية العمل، وكانت شيئاً فشيئاً تتراكم لتضيء جوانب هذه الشخصية المختلفة، التي راحت تتحول من قضيتها الخاصة، قضية الشاب المعجب -كشباب سنه- بالخيول والثياب الأنيقة ذات الأزرار اللامعة، إلى القضية العامة؛قضية البلد الذي يغتصبه هؤلاء المستعمرون الذين انضم إلى جيشهم...ويأتي هذا التحول مدروساً ومتدرجاً من خلال مجموعة من الحوادث والمشكلات التي تمر بها شخصية حمد، لتجد نفسها في النهاية تنحاز إلى قضية شعبها العادلة، وتدفع ثمن ذلك غالياً.

ثالثاً-في الزمن الروائي:

إن رواية "أبو صابر" تقدم زمناً روائياً يحيل القارئ إلى الماضي، ماضي الزمن الخارجي، الذي يعيش فيه المتلقّي، فالزمن الذي يعيش فيه القارئ هو الستينيات أو السبعينيات من القرن الماضي، والزمن الروائي زمن يمتد من بداية الثورة السورية الكبرى، وحتى الاستقلال وما بعده بقليل، وبرأيي أن سلامة عبيد-رغم رغبته العارمة بالمطابقة التامة بين الزمنين: الروائي والخارجي-فقد أجاد في استخدام نمطين من الأنماط الزمنية للسرد دون المزج بينهما، وهما السرد المتزامن، والسرد اللاحق مع غلبة النمط الثاني بقوة.في الفصل الأول فقط رأينا سرداً متزامناً؛بمعنى إقامة تطابق بين زمن السرد وزمن ما يروى في النص؛ويستدل على ذلك من خلال بعض المفردات الزمنية؛كأن يقول الأستاذ عن أبي صابر:كنت

أتردد عليه بين الحين والآخر وكان يلقاني بكل ترحيب وبشاشة...أما اليوم فإنه لم يهمل شيئاً من بشاشته وترحيبه إلا أنه بدا...إلخ[1]. وأرجو الانتباه إلى مفردة اليوم. السرد في الفصل القصير ينطلق من حاضر شخصية الأستاذ ويقدم تفاصيل علاقته بأبي صابر.

منذ الفصل الثاني ننتقل إلى ما يسمى السرد اللاحق؛ الذي يعني تقديم الراوي للأحداث بعد أن تكون قد انتهت، معلناً صراحة انتماء هذه الأحداث للماضي، ومحدداً على الأغلب الفاصل الزمني بينه وبينها، و الحقيقة أن سلامة عبيد في مقدمته للنص، صرّح أنه سيقدم للقارئ قصة رواها ثائر صادق، وكتبها قلم آثر أن يكون صادقاً[2]، وكي نكون موضوعيين علينا أن نشير إلى أن كل الروايات السورية التاريخية التي سبقت وزامنت "أبو صابر" وربما حتى نهاية الثمانينيات قد استخدمت تقنية السرد اللاحق؛ ولا يمكننا طبعاً اعتبار السرد لاحقاً إلا إذا حوى العمل إشارات زمنية أو مقدّمات تنصّ صراحة أن الحوادث التي يضمّها تنتمي إلى الماضي.

ولا بد لي قبل مغادرة هذه الفقرة من الإشارة إلى أن سلامة عبيد استخدم بشكل جيد بعض تقنيات حركة زمن السرد:مثل الاسترجاع؛حيث تلجأ شخصية حمد أو غيرها إلى استعادة ذكرى ما، أو موقف ما...غالباً بتوظيف عبارات مثل:تذكر، لا يزال

---

1 - نفسه، ص7.

2 - نفسه، ص3.

يـذكر /ص129/ أو: عـادت إلى ذهنـهِ صـورة كـذا وكـذا... /ص118/ وما إلى ذلك.

وكمـا لا يخفـى علـى السـامعين فالاسـترجاع ذاكـرة الروايـة، يستحضـر الـراوي بواسـطته مـا مضـى مـن حـوادث ليزيـد الحاضـر وضوحاً، أو ليفسر شيئاً فيه[1].

واسـتخدم الروائـي أيضـاً تقنيـة الخلاصـة حـين كـان يحـس أن عليه إيجاز وتكثيـف بعـض الأحـداث الـتي يراهـا غـير مهمـة في سـياق نصّـه؛ كـأن يقـول مـثلاً: مضـت الشـهور الطويلـة مملّـة مرهقـة، جـرس يقـرع قرعـاً عنيفـاً مـع الفجـر، ثـم انطـلاق نحـو الغابـات العـذراء بلا طعـام ولا غسـيل، ثـم اسـتراحة وغـداء، فعـودة إلى الأشـغال الشـاقة في الأحراش، فحساء العدس كريه المذاق والرائحة...[2].

إن هذا المقطع الذي افتتح به الروائي فصله الثامن يلخّص بإيجـاز شديد مجموعة من الأعمال والإجراءات الـتي كانـت تحـدث أو يقـوم بهـا السجناء، خلال شهور وربما سنوات طويلة؛ ومثل هذا السـرد التلخيصـي يقدم للقارئ صورة شاملةً وعامةً، عمّا يجري في تلك المعتقلات.

وسيسـتخدم الروائـي تقنيـة أخـرى شـبيهة بالخلاصـة أو التلخـيص وهـي (الحـذف) أو القفـز الـزمني، وهـي تفيـد كسـابقتها تسـريع حركـة زمـن السـرد، وتجـاوز فـترات زمنيـة ميتـة أو حـوادث هامشـية، يمكـن إغفالهـا دون أن تسـيء للـنص، ونـرى مثـالاً علـى ذلـك

1 –دسمر الفيصل، بناء الرواية (سابق)، ص208.

2- سلامة عبيد، ص89.

في طريقة الانتقال من الفصل السادس إلى السابع، ففي نهاية الفصل السادس كان حمد ذيلب وعدد كبير من المعتقلين بانتظار سفينة الشحن التي ستحملهم من (بوردو) إلى جزيرة (الغوايان) في أمريكا اللاتينية.وفي بداية الفصل السابع نجد حمد ورفاقه يصطفون رتلاً على شاطئ تلك الجزيرة ويساقون إلى المعتقل.

بينما لم يخطر ببال سلامة عبيد استخدام تقنية (الإشراف)، والحق أن هذه التقنية، كما يعبر د.سمر الفيصل، مهملة تماماً في الرواية السورية حتى التسعينيات وليس فقط في بداية القرن الماضي أو ستينياته يوم كتبت رواية سلامة عبيد.

والفيصل لا يستثني في هذه الحقبة إلا روايتي (حسيبة وفياض) [1] لخيري الذهبي، أما اليوم فقد بدأنا نرى اهتماماً متزايداً باستخدام هذه التقنية عند بعض الروائيين السوريين.

---

1 - د.سمر الفيصل، بناء الرواية.ص214/لمزيد من التوسع حول تقنيات حركة زمن في الرواية السورية، يمكن العودة إلى الصفحات207-245.

ثلاثة أدباء وحكاية واحدة

نحن الآن أمام مسألةٍ لا تزيد حداثةً عن أهرام خوفو، من وجهة نظر النقد الأدبي بشكلٍ عام، والأدب المقارن بشكلٍ خاص، لكنها مسألة نصادفها بين الفينة والأخرى؛ فمن منّا يجهل قصة أنطونيو وكليوبترا التي تناولها أدباء عدّة في أعمال مسرحية؛ كان أولهم شكسبير وحمل نصّه عنوان "أنطونيو وشكسبير" 1564م، ثم تلاه درايدن حين كتب " الكل للحب " - 1631م، ثم كونغريف في " طريق العالم " -1670م وأخيراً شيريدان في " الغريمان " - 1751م.

و لو تابعنا مع شكسبير لقلنا إن " روميو وجولييت " تشترك في ملامح كثيرة مع " تريستان وإيزولدا "، وتكاد تشابه كثيراً قصة الحب البابلية " بيرم وتسيبين "؛ التي رواها الشاعر الروماني أوفيديوس (43ق.م -18 م)، واقتبسها الإغريق ورووها بين أساطيرهم عن بابل[1]، وقد قرأها شكسبير وأفاد منها، ثم حاكاها بشكلٍ ساخر في عمله الآخر "حلمُ منتصف ليلة صيف".

ونستطيع لو قصدنا ذلك أن نجد الكثير من الأدباء والشعراء الذين تناولت أعمالهم موضوعاً واحداً أو بنت على حكاية أو قصة واحدة، وسواء كان السبب في حدوث ذلك محدوديّة المواقف الدراماتيكية كما يكتب كونت غوزي[2] في "كوميديا الفن "- حيث عدد ستةً وثلاثين موقفاً دراماتيكياً، بينما يعتقد شيللر أنه يجب أن يكون هناك أكثر من ذلك وفقاً لرأي غوته- أو كما يقول هاري ليفن[3]: " بسبب الوحدة العضوية للأدب نفسه التي يجب أن تبرهن في التحليل الأخير - إذا ما توصلنا إلى فهمها من خلال عملياتها الديناميكية وأشكالها المرتبطة بها - أنها أسمى من أي كاتبٍ بعينه حتى ولو كان رائداً "، فسنجد أنفسنا - نحن القرّاء - في موقف المفاضلة والمقارنة، و بخاصة أن هذه الأعمال في نهاية المطاف تتناول الخبرة المشتركة للجنس البشري، وتنعكس بالصورة التي استوعبها وتمثّلها كل مبدع من هؤلاء.

تعالوا نقف معاً على ثلاث قصص قصيرة هي وفق تسلسلها الزمني:

"سكّتي ابنك يا حرمة " لسلامة عبيد، و"الطير الأخضر" لمدوح عزام، و"الشهيد " لفوزات رزق.

إن الحكاية التي تدور حولها هذه الأعمال، حكاية حقيقية، يعرفها معظم سكان جنوب سوريا، ومفادها أنه في أواخر الثورة السورية الكبرى، ربيع 1926 وفي ليلة رهيبة التجأ ما يزيد عن مئة وأربعين شخصاً بين طفلٍ وامرأة من سكان الجبل إلى مغارة

نائية، هرباً من عساكر الفرنسيين، وفجأة مع الغسق بدأ الجيش المحتل يعسكر قربها، فراح بضعة رجالٍ مسلحين مكلفين بحماية هذه المجموعة يصرخون بالنسوة: " سكّتو أولادكم يا حريم "، وأفلحت النسوة في ذلك، إلا امرأة شابة ظلَّ طفلها يصرخ رغم كل محاولاتها، وفي ذلك الجو المشحون بالخوف والرهبة وهمهمة النساء، وزجر الرجال الأم الشابة؛ فإذا بها ترفع طرف اللحاف، وتسد به فم الطفل ربّما لتخفيف صوته أو لتهدئته فإذا به يفارق الحياة، فتنقذ بذلك بقيّة الأطفال والنساء.

لقد كان لسلامة عبيد - من وجهة نظري - فضل السَبقْ؛ فهو أول من تناول هذه الحكاية وقدّمها لنا في نصٍ أدبي قصير ضمن كتابه الذي طبع بعد وفاته، وحمل عنوان " ذكريات الطفولة" وهو إن كان لم يقصد أن يكتب قصة قصيرة - إذ جاء النص كصفحة من ذكريات طفولته - إلا أنه قارب في هذا العمل البناء القصصي، واستطاع - كما أشار الناقد صيّاح جهيّم في مقدمته للكتاب(4) - " أن يحول هذا الحدث الذي لا يشاكل الواقع إلى عملٍ واقعي حين غمسه في الواقع، في جو مادي وإنساني كثيف الواقعيّة، وكثيف الشاعرية في آن واحد، وتمكن من صياغة اللحظة التاريخية صياغة فنية مقنعة ".

تبدأ القصة عند سلامة عبيد بدخول المرأة عليه وطرحها السؤال المعتاد، الذي تطرحه على كل من تراه: " وأنت يا أستاذ ماذا تقول عني؟ " هنا يترك القاص لعينه الذكية أن تصف شكل

المرأة، من قمّة رأسها إلى قدميها، فيعود به شريط الذكريات إلى تلك الليلة المجنونة؛ حيث مجموعة من النساء والأطفال في كهف جبلي يحرسهم بضعة رجالٍ و" فجأة مع الغسق ترتفع من فم الوادي قرقعة سلاح وصهيل خيول وطبطبة أقدام ثقيلة الوطء، وعلى مسافة من الكهف يبدأ الجيش الزاحف بنصب خيامه ".
ويمضي الكاتب يصف ببراعة حركة الجيش، والذعر في الكهف؛ فتخدمه اللغة أيّما خدمة.....إن كل مفردة تكاد صوتيّاً تصوّر معناها، كما في الشاهد السابق، لاحظوا عبارة: " طبطبة أقدام ثقيلة الوطء "، أو تابعوا معي ما يلي: ".... وسمع صوت نساء يجهشن بالبكاء، وكأنما أحسّ الأطفال بالخطر الداهم فخرْمدَ بعضهم في أحضان الأمهات، وسمعتْ مصمصةُ أثداء شبيهةٌ بالتصاق الحملان بأمهاتها العائدات عطاشاً من مرعى جديب، وظلّ بعضهم يعولون بشلة "، ويعلو صوت الرجال:
" سكّتوا أولادكم يا حريم "، وتضاعف الأمهات التربيت على أكتاف وجنبات الصغار، ويكاد القارئ يسمع تهديدات الأمهات الخافتة للأطفال، والترنيمات القلقة من قبل بعضهنّ، ثم يتابع بقلقٍ حركات تلك الأم الشابة التي رفض طفلها السكوت، فها هي ذي تلاطفه حيناً وتشدّ فمه حيناً، وتحمله على صدرها تارةً، وترقّصه بعصبية ظاهرة تارةً أخرى، وتمتم بالتعاويذ، كل ذلك دون جدوى ويتردد النداء من فمٍ لفم: " سكّتي ابنك يا حرمة! "، ويروي سلامة عبيد -وهو طفلٌ بين أطفال المغارة على ما يبدو-

كيف رأى الأم تضع اللحاف على فم صغيرها وتتكئ عليه بمرفقها وهي تردد شبه أدعيةٍ وصلوات، ويصف صوت الطفل المتلاشي وحركة قدمه الصغيرة العارية وهي تهمد، حتى يقول: "عندئذٍ رفّ في جنبات المغارة شبه نفثةٍ من دخان، أو حفيف منديلٍ حريري يتراقص لحظة، ثم يفرّ منطلقاً نحو الفضاء الملتحف بعباءة الليل الداكنة. همهمت بعضهن: وطواط مذعور... وغمغمت بعضهن: روح تفارق جسدها..." لقد استخدم سلامة عبيد السرد الذاتي، وأجاد فيه؛ فكان واضحاً وسهلاً ومتنامياً، رصعّه بوصف استطاع أن ينقل الحالة النفسية لشخصية الأم - التي تركها مغفلة الاسم - ولمن حولها بإيجاز واقتصاد.

ورغم أن الحوار - الذي جاء بالفصحى البسيطة - كان قليلاً جداً (خمس عبارات فقط تكرر بعضها) استطاع أن يؤازر بالتنبؤ بالنهاية المخيفة وكان ملتحماً بكيان القصة، كما اعتمد سلامة عبيد عملية الارتجاع الفني مما أغنى أسلوب العمل رغم قصره.

لقد استطاع الكاتب أن يجعلنا نتعاطف حتى العظم مع هذه الأم، وبالتالي جعلنا نرفض كل ظرف مشابه مهما كان نوعه أو سببه يدفع أماً لقتل طفلها.

أنتقل إلى القصة الثانية، وإن كنا نسلم بأن التاريخ والتراث ملك لجميع المبدعين؛ فإننا لن نغفر لأحدهم أن يكرر الآخر! وعليه لنرى كيف تناول ممدوح عزام هذه الحكاية؟ هل من جديد فنياً وفكرياً؟

القصّة من الجانب البنائي تبدو للوهلة الأولى شديدة البساطة؛ فقد استخدم القاص التقنية العامة السائدة؛ وهي القص السردي المباشر؛ الراوي متطلع على كل ما يجري، وهو ينقل لنا الأحداث وفق تسلسلٍ منطقي تماماً، ولكن الغريب في الأمر أننا لا نشعر بوجود هذا الراوي إطلاقاً.

تبدأ القصة هكذا: " الحقيقة إنها هي من اكتشف المغارة، ومع أن الأمر حدث مصادفة فإن مجد الكشف وغبطة اللقيا قاداها بعد ذلك " إذاً يشاء ممدوح أن تجد الأم (واسمها ليلى) تلك المغارة، حين تبتعد عن قومها لقضاء حاجة، فإذا بها أمام مكان تظنه الموئل والمنقذ لها ولقومها وستفخر بعد ذلك أمام النسوة باكتشافها هذا، وسيستفيد القاص بذكاء من هذه النقطة في الدخول إلى أعماق ليلى ورسم الصراع المضني في نفسها، فقد نسي الجميع فضلها حين بدأ طفلها بالصراخ! وتتابع القصة بشكلٍ صاعدٍ حتى النهاية، ومن الجدير بالذكر إن لغة السرد كانت بعيلة عن الإخبارية البارد، وهي وإن بدت ناعمة انسيابية فسرعان ما تحولت إلى لغة إيحاء قلقة متوتّرة، اعتمدت الجملة الفعلية في تحريك المشهد القصصي وخلقت ديناميكية ساعدت على تنامي الحالة وتماسك مجمل الفكرة القصصية.

لعلّ إدراك ممدوح أنه يتعامل مع حدث لا يشاكل الواقع جعله منذ البداية يعمد إلى الإيحاء... فالمغارة ليست (مغارة سعد) التي يبحثون عنها؛ نقرأ: " وحدها ليلى كانت في مملكة شَموس

وهي تظن أنها المنقذة، وقد سيّرتها فضائل الرسل، وحتى بعد أن عرفت أن المغارة ما كانت مغارة سعد - تلك التي يبحثون عنها - ازداد يقينها بأنها نجم الليل..." إلى ماذا كان القاص يوحي منذ بداية القصة؟ هل أراد أن يشي بالنهاية الفاجعة؟! ثم يتابع اللعبة نفسها؛ مرّة من خلال لفظة الموت التي تتكرر: " لاحظت أن وجهه كان وجه رجلٍ ميت " ومرّة يساهم الحوار في ذلك:" سكّتي ابنك يا حرمي. بدك تموتينا " أو " خلصونا من ملعون الوالدين هذا "، وقول إحدى النساء: " يا شحارك "، ثم حين يزداد تنامي الحدث نقرأ: " هزّتها عشرة أيدٍ مرتبكة، وجذبتها، وخضّت كيانها خضّاً وهم يصرخون همساً، صرخات مجنونة، وبلا تفكير وضعت كفها على فم الصبي ثانية واحدة، ثم أفلتتها وهي تستغفر الله وترتعد من الحركة الشيطانية....."، ولكن ممدوح ورغم كل هذه الإيحاءات يترك النهاية معلّقة؛ حين أصبحنا على يقين من أن الطفل سيقتل خرج القاص بشيء جديد: ".... زحفت إليهم في محاولة أخيرة راجية مستغيثة: خلوني روح، بلخذ ابني وبروح. كان هذا هو أملها، بدأت بضع نساءٍ يبكين، وللمرة الأولى سُمعت بين الحشد كلمة تعاطف....فأغمضت عينيها على الروح الطيبة، وجأرت برجائها الأخير: من شان الله ".

هل قُتل الطفل؟ لقد انتهت القصة عند العبارة السابقة وهذه هي اللعبة الجديدة، تبقى مسألة العنوان: (الطير الأخضر)؟

المصـريون القـدماء قـالوا إن الـروح تتحـوّل إلى فراشـة حـين تفارق جسـدها وغيرهـم قـالوا إنهـا تتحـول إلى طـيرٍ مـا، ولـو عـدنا إلى العبارتين اللـتين خـتم بهمـا سـلامة عبيـد نصـه لوجـدنا شـيئاً مشـابهاً؛ وربما كـان هـذا هـو مـا أوحـى لممـدوح عـزام بعنـوان قصـته... إذاً مـا لم يقلـه ممـدوح في نهايـة القصـة قالـه أو أوحـى بـه العنـوان؛ مـن خـلال خلق تناصٍ مـع الحكايـة الشـعبية الـتي تحمـل العنـوان نفسـه، وتـروي كيـف تقتـل امـرأة أبٍ (خالـة) ابـن زوجهـا الصـغير، فتتحـول روحـه إلى طـير أخضـر يعـود لينـتقم مـن الجميـع مـا عـدا أختـه الحنـون. لقـد أراد القـاص أن يكتـب قصّـة فنيـة، ولم يخطـر ببالـه بتاتـاً أن يـؤرخ، أو أن يتحـدّث عـن الثـورة ومـا إلى ذلـك، لقـد رسـم حالـةً مـن القهـر والرعـب تـدفع بـأرق النسـاء إلى مرحلـة تكـاد تقتـل فيهـا طفلـها، وتـدفع بالجماعـة إلى حالـة هسـتيرية تفقـدُ فيهـا الرحمـة والتعـاطف دون أن يلجأ إلى المباشرة أو الخطابية.

لقـد كانـت ثنايـا القصـة تشـي بأسـباب هـذا القهـر والرعـب: " واختفـى مئـة وثلاثـة وأربعـون إنسـاناً في الـرحم البـاذخ للآفـة البركانية، وانتهـى كـل ضـجيج بعـد لحظـات، سـوى صـوت الزيـزان..... والله يفسح مكانـاً بريـاً لعبـاده الفـارين "؛ إذاً نحـن أمـام مجموعـة بائسـة من الناس فارّة، ولكن من ماذا؟ ولأي سبب؟

لنقـرأ: " وأخـذت تصـل إلى مسـامعهم صـرخات وصـخب السـرايا المتقدمـة، وقـوة الكتلـة البشـرية، حتـى أن أحـد الضـبّاط ربمـا زعـق أمـام الفتحـة بالضـبط، ربمـا كـان متعبـاً وحاقـداً...."، إذاً هـؤلاء

الأهـالي الفـارين مهـددون بالعسـكر.... عسـكر حاقـدين! ومـا هـو جنسـهم؟ هـل هـم مـن أبنـاء الـوطن نفسـه؟. لنقـرأ: " صـراخه – أي الضـابط – أيقـظ أربعـة أو خمسـة أطفـال أسـكتتهم أمهـاتهم بعـد ثانية واحـدة، سـوى ابنهـا لم يسـكت، فالصـوت الأجـنبي الرنّـان اخـترق العظام الرقيقة لجسده..."

إذاً فالصـوت أجـنبي والعسـكر أجانـب؛ اتضـح الموقـف دون مباشرة ممجوجـة ويتـابع ممـدوح ملاحقـة فكـرة القصـة نفسـها وبشـكلٍ يبـدو ثانويـاً تمامـاً لكنـه في الحقيقـة لا ينفصـل عـن هيكـل القصـة...." تمنـت لـو تعتـذر للجميـع الآن، وترجـوهم وتقـول: " سـامحوني. ثـم تحمـل ابنهـا وتخـرج بـه إلى العـراء، ومـاذا هنـاك ألـف جنـدي؟ طيّـب ستسلم نفسها لهـم وتقـول: " مـاذا تريـدون مـني؟ وحـين يـرون شـكلها الشـبيه بـأم الغيـث سـيتركونها، وسـوف يعـيش الجميـع، ولكـن كيـف يحـدث ذلـك؟ ولم يحملـون كـل هـذا الحقـد والملاحقـات؟ وهـذه الرغبـة الحمقاء في تفحص الوعر ومطاردة الفارين ما هي؟ ".

اسـتطاع القـاص أن يقـدم نصّـاً جمـيلاً ثريـاً وعـالج الحكايـة الـتي سـبقه إليهـا سـلامة عبيـد بشـكلٍ جديـد، وتمكـن مـن تقـديم صـورة مقنعة للأم، حتى وهي تهمّ بقتل ابنها الصغير!

أنتقـل إلى القـاص الثالـث فـوزات رزق، ولفـوزات أسـلوب آخـر لا يمـت لسـابقيه بصـلة؛ وهـذا مـا يجـب أن يكـون... إنـه يسـتفيد مـن تقنيـات المسـرح، ولـو أجرينـا تغـييراً بسـيطاً جـداً علـى القصـة لتحولت إلى مسرحية ذهنية قصيرة.

النص مقسوم إلى قسمين؛ الأول يحمل عنوان (الاتهام)، والثاني (المرافعة) ويغير القاص المتحدث فيهما مما يغني الأسلوب ويسهل عليه تناول زوايا رؤية مختلفة.

يتحدث والد الطفل (واسمه فهد) في " الاتهام " ويلقي باللائمة على زوجته (حلوة) - وأرجو هنا الانتباه إلى الاسم فهو غير محايد - فلا يجد لها عذراً في قتل طفله (سالم): " برز لي سالم بثوبه المقلّم ووجهه المنتفخ مثل الفطير، التي كنت تصنعينها لنا بعد كل خبزة، بينما أخذت عيناه البارزتان ترويان الفجيعة من أولها؛ منذ أن بدأت تضعين ذيل تنورتك في فمه، حتى بدأت اليد الأخرى تهتز مثل طير ذبيح وتكتب نشيداً وطنياً صاخباً " ويمعن الأب في وصف ظهورات ابنه سالم التي تكون كابوسية دائماً:

"البارحة يا حلوة أردت أن استمتع برؤيته، كيف يستمتع أب برؤية عينين بارزتين وفم يرسم ابتسامة بلهاء ووجه يقف على حدود الكارثة؟"

واستطاع فوزات أن يشدّنا إلى القصة بقوة بطرائق تشويقية ناجحة، وباستخدام بعدٍ فانتازي يغني السرد مستخدماً لذلك الحلم، متكئاً بشكلٍ غير مباشر إلى تفسير العامة للحلم: " وأخذ يضحك حتى سقطت كل أسنانه ".

إن سقوط الأسنان في الحلم يعني حدوث كارثة؛ وتحديداً فقدان شخص قريب.

ويواصل هذا الشبح ملاحقة الأب... شبح لا يتفوه بأية كلمة؛ يذكرنا بشبح والد هاملت، ولكن الشبح هناك كان يحث

على الثأر بصورة من الصور؛ أما هنا فالشبح لا هم له إلا تعذيب الوالد وتأليبه على الأم المسكينة!

في المقطع الثاني من القصة (المرافعة) تبدأ (حلوة) بالرد على الاتهام الموجه إليها، وتصف للأب كل ما حدث: " كيف كنت ستعالج هذا الهم، وسالم لا يكف عن دعوة الجنود بصوته الذي لا ينقطع، أعطيته اللقمة الوحيدة التي بقيت معنا فرفض، لخص مشكلته بعبارة مكثفة، إنه يريد رغيفاً مدوراً "

وتستمر (حلوة) بسرد ما حدث، حتى تصل إلى لحظة قتل ابنها، ولكن القصة لا تنتهي هنا كما هو الحال عند سلامة عبيد وممدوح عزام؛ هنا تبدأ (حلوة) بوصف المذاهب التي ذهب إليها فكرها: " لكنني فرحت لأن الصوت أخذ يضعف واختفى، عند ذلك خرجت من المغارة وبيدي فوطتي أرفعها فتنتصب فوقي كالراية "، وتتابع حلوة لتتحول الفوطة بيدها إلى بيرق، ويتحلق من حولها رجال لا تدري من أين جاؤوا: " رجال على أحصنة بيضاء، بيضاء لامعة...ثيابهم بيضاء.. عماماتهم.. وجوههم.. سيوفهم بيضاء "، ويحاصرون الكتيبة الفرنسية التي يتحول عسكرها إلى كلاب، وتختلط الرؤية وتتشعب بشكل فنتازي مشوّق فترى (حلوة) نفسها عروساً و(فهد) يقود الفرس التي تدخل القرية... لكن الدار كما كانت قبل أن يدمرها الفرنسيون.. إنها عامرة وتضج بالحركة وتنهي (حلوة) حديثها قائلة: " حين أنزلوني عن الفرس، علق ذيل تنورتي بالسرج، فأخذت أسحبه... أسحبه، هل تعلم يا فهد ماذا كنت أفعل؟ كنت أسحب ذيل تنورتي من فم ابنك سالم الذي قرر أن يكون شهيداً، ولم أكتشف أنني

كنت القاتلة إلا متأخرةً ". وليت القصة انتهت هنا لكن (حلوة) تتابع: " ترى هل كنت أقوم بعمل وطني؟ ".

إن هذه القصة تذكرني بأعمال بعض المسرحيين الذين استحضروا شخصيات تاريخية هامة وحاكموها (نيرون، كاليغولا، طارق بن زياد، موسى بن نصير....) وهذا موضوع مشروع فلا قيد على الفن، ولكني هنا أكاد لا أتفق مع فوزات رزق في اختيار اللغة التي استخدمها كل من (فهد وحلوة)! بل لعلي أيضاً لا أتجنى عليه لو قلت إن تلك التساؤلات التي حملت فكراً سياسياً معاصراً ما كانت لتخطر على بال (فهد وحلوة) وحتى لو خطرت، فلن يهتّما بها في مثل تلك الحالة! فمن المستغرب أن يتحدث الأب عن كتابة التاريخ مثلاً: " هكذا يراك من يكتبون التاريخ، أما أنا فأراك قاتلة "، أو قوله: " حاولت أن أقنع نفسي أنك تقومين بعمل وطني "وما إلى ذلك، إن هذه اللّغة وتلك التساؤلات هي لغة القاص الشخصية وتساؤلاته هو، وهو قادر على ألا يقع في هذا! فمن يقرأ مجموعته القصصية (عوّاد الحمد) يتبين صحة قولي هذا... لكنه على ما يبدو آثر أن تصل القصة بكل ما فيها من هواجس وتساؤلات معاصرة وحديثة إلى كل الناس وحمّلها مقولاتٍ سياسيّة من خارجها: على حساب فنيات القص.

هوامش

1. د. وديع بشور - الميثولوجيا السورية، مؤسسة فكر، بيروت 1981
2. هـاري لـيفن - مقـالات في الأدب المقـارن، ترجمـة: عبـد الكـريم محفـوظ وزارة الثقافة السورية 1980.
3. المصدر السابق.
4. سـلامة عبيـد - ذكريـات الطفولـة، مقدّمـه صـياح جهـيّم، دمشـق 1985
5. ممـدوح عـزام - الطـير الأخضـر، مجلـة الكويـت، العـدد 128- 1995.
6. فوزات رزق - عوّاد الحمد، دار العلم، دمشق 1992.

" بلطة على الثلج " - الواقع يصبح فناً

صـــدرت عـــن وزارة الثقافـــة الســـورية المجموعـــة القصصـــية الجديدة للقـاص عـارف حديفـة وحملـت عنـوان "بلطـة علـى الـثلج"[1]، وقد وقعت المجموعة في إحدى عشرة ومئة صفحة.

و ضـمّت إحـدى عشـرة قصـة، ومقدمـة بقلـم الشـاعر شـوقي بغـدادي عنوانهـا " قصـص تشـبه صـاحبها "، وصـمم غلافهـا الفنـان أحمد معلا.

في المقدمـــة بـــيّن شـــوقي بغـــدادي أن هدفـــه تحديـــد الطـــابع النـوعي الأساسـي الخـاص بالكتـاب ولـيس كتابـة " دراسـة تهـدف إلى الكشـف العـام، وبالنقـد الـدؤوب المـنظّم عـن المزايـا المتنوعـة للكتـاب المقـد م بـين السـلب والإيجـاب مـع الـدخول عميقـاً في التفاصـيل المدعومـة بالشـواهد " ص 3. وانطلاقـاً مـن ذلـك فقـد اسـتطاع بغـدادي أن يحـدد " الطـابع النـوعي الخـاص " بالعمـل مـن خـلال وضـع يـده علـى رصـانة العمـل وهدوئـه وتنظيمـه الـدقيق، بالإضـافة

---

1 عارف حديفة، بلطة على الثلج، دمشق، وزارة الثقافة 2002

لارتباطه الوثيق بالواقع الحي الذي هو " المنبع الأساسي لعملية القص " ص6، ورأى أن القصص تشبه صاحبها الذي يمتاز " بهدوء غريزي ورصانة طبيعية"، يحميانه من الاستعجال والتسرع ويجعلان نصوصه صادقة تلفت انتباه القارئ إلى ما يحدث حوله؛ مما يعتقد أنه "عادي"، وتدفعه إلى إعادة التفكير فيه.

إن " بلطة على الثلج " تحقق بامتياز شرط الكتابة الأدبية الأول، وهو الإمتاع، إنك مع عارف حديفة تشعر بلذة القراءة، ومتعة تذوق الكلمات والأفكار، ثم تأتي بعد ذلك العوامل الأخرى، وإذا كان لا بد لكل عمل أدبي من ظلٍ ما، كي يصبح حقيقياً - على حد تعبير رولان بارت - فإن ظلال الأيديولوجيا واضحة في قصص الكاتب ولكنها شفيفة، لا تعلن عن نفسها بفجاجة... إن القاص مهموم بالواقع الاجتماعي السياسي لوطنه ويبدو هذا ساطعاً في موضوعات نصوصهِ التي تتخذ من مراحل الاحتلال (العثماني - الفرنسي - الإسرائيلي) خلفيات لها.

لقد استطاع القاص من خلال وعيه السياسي الاجتماعي بطبيعة الحياة القائمة على الجدل والصراع والتطور أن ينقل هذا الأمر إلى نصوصه كافة... فإذا نحن في كل قصة أمام شكل من أشكال هذا الصراع... مرّة هو الصراع بين الإنسان والطبيعة القاسية (بثلجها ووعورة مسالكها وضباعها) كما في قصته التي حملت المجموعة عنوانها " بلطة على الثلج "، وقد يتغير وجه الطبيعة تلك مع اختلاف الفضاء المكاني فيصبح الصراع بين

الإنسان العربي المغترب والصحراء بعواصفها الرملية وقيظها كما في " الطوز " وقد يصبح الصراع مركّباً، فتشترك صحراء المنفى بكل قسوتها مع المستعمر مع قطاع الطرق في محاربة مجموعة من الثوار الذين يلتجئون إلى وادي السرحان في السعودية، في أعقاب الثورة السورية الكبرى (1925- 1927) كما في قصة " ياقوت "، وسيصبح في قصص أخرى على شكل متوالية هندسية، ففي " رسالة إلى السيدة مارتان "، تستعيد زوجة الكولونيل مارتان - من خلال رسالة تصلها من دمشق إلى الجزائر، حيث انتقل زوجها مع الجيش المستعمر- الماضي والذكريات، لنتابع مصير الشاب " فوزي السويدي "، وهو ابن السيدة مارتان بالتبني، والذي قتِل والده في إحدى معارك الثورة ضد الفرنسيين أنفسهم فتبنته المرأة العاقر وظنّت هي وزوجها أنهما بإرسالهما له إلى باريس للدراسة سينسى أهله ووطنه، فإذا به يعود إلى سوريا ويصبح ضابطاً في الجيش الوطني ويدخل صراع أهله ضد المحتل؛ ولكن هذه المرة ضدّ الصهاينة ليستشهد في جيش الإنقاذ على تراب فلسطين... وهل يقف القاص هنا.. عند هذا الشكل من الصراع؟ لا!؟... فهو حين يرتاح قليلاً من الأشكال السابقة المباشرة للصراع نجده يسلم قياد قلمه إلى الشكل الخالد من الجدل بين الحياة والموت كما في قصتيه " البطمة " و" غيمة في الصيف ".

لقد عاد عارف حديفة في مجموعته هذه إلى مسرح الأحداث والفضاء المكاني اللذين اشتغل عليهما في مجموعته السابقة

" صاحب السحابة "، ولكنه حفر عميقاً فيهما، وغاص في البيئة على جواهرها ودررها، محققاً خصوصية تميزه من خلال بيئة بكر، ما اشتغل عليها إلا قلة من الكتاب، وإذا كان القاص أميل إلى ملامح القص الكلاسيكي وقواعده التي أرسيت خلال قرون، مبتعداً إلى حدٍ بعيد عن التجريب والبحث عن أشكال جديدة... فإن هذه الشهوة كانت تطلّ برأسها على استحياءٍ في بعض النصوص كما فعل في " ياقوت "، أو في محاولة بناء قصة رمزية تقرأ على عدّة مستويات وفق ثقافة القارئ وسعة اطلاعه ومتابعته للفنون السردية كما في " أم السراب " وهي إحدى قصتين تشذان بشكلٍ كامل عن زميلاتهما في المجموعة، حيث يلجأ القاص - كما أشرت - إلى الترميز، فيجد القارئ نفسه أمام سطحٍ يقدم قصة بسيطة كل مفرداتها يومية معيشة، وعمق يقدم واقعاً سياسياً مأزوماً ويشكل جذراً متعفناً لا يمكن أن يطرح إلا ثمراً فاسداً.

يستخدم القاص في بناء عمله جملة من التقانات الفنية المعروفة والمستخدمة كثيراً في الأعمال السردية، وهو وإن كان يبدأ غالباً في سرد قصته من بدايتها زمنياً؛ لكنه في كثير من الأحيان يلجأ إلى مهارات متعددة تضيء العمل كله، كأن يعود إلى ماضي هذه الشخصية أو تلك من خلال (الفلاش باك) أو السرد الاستذكاري، وقد يستخدم السرد الاستشرافي ولكن بشكل قليل جداً وحذر، وقد يستعمل أسلوب الرسائل، حيث جاء جزء كبير من قصة " رسالة إلى السيدة مارتان " على شكل رسالة، وقد يستخدم أسلوب المذكرات أو

الملاحظات التي يسجّلها بطله في ذكريات صغيرة؛ كما فعل الشيخ قاسم الذي ينتظر عودة (ياقوت) من الشام بأخبار الأهل؛ والأولاد الذين انضم أحدهم للقاوقجي في جبل الزاوية، وراح الثاني يتنقل بين وادي السرحان وفلسطين متابعاً شؤون المنفيين.

أما اللغة فقد جاءت - غالباً - مُفصّلة على قَدِّ الحدث وبدا الحوار دائماً ملائماً للشخصيات مناسباً لسوياتها الفكرية والمعرفية، وبلغةٍ عربيةٍ بسيطة تقترب كثيراً من العامية دون أن تقع في الوحشي والغريب منها، واستطاع الكاتب في معظم قصصه أن يكون مقتصداً في سرده، وأن يجعل القارئ مشاركاً في تشكيل النص أو ملء فراغاته، كما جاء - على سبيل المثال - في هذا المقطع من قصة " بنت الكسّار "، حيث تتخيل الفتاة أن أحد الجنود الأتراك أو أعوانهم قد ارتاب فيها، وسألها عمّا تفعله في هذا المكان النائي فراحت تتمتم أو تجهّز إجاباتها: " أمينة.... من قرية الجدل.... إلى قرية الحصن..... خالتي مرة مقطوعة وعاجزة.... وحدي مع أمي... مات... أخذوهم إلى الشام " ص 29

إن كل جملة في السطرين السابقين تستدعي في ذهن القارئ سؤالاً، وتختصر شرحاً طويلاً.

ومن الملاحظات التي يمكن أن تسجل على هذه المجموعة القصصية بشكل عام ما يلي:

- عدم اهتمام القاص بعنصري التشويق والمفاجأة، في بعض القصص التي كانت تحتمل ذلك ففي قصة

" بلطة على الثلج "، يأتي العنوان ليكشف النص منذ البداية، ففارس الذي ينسل من بيته بهدوء، وقد نظر من النافذة إلى الحرج المغطى بالثلج وقدر أن الفجر سيبزغ قريباً يحمل بلطته ذات الشفرة العريضة ويضعها في حزامه الجلدي، ثم يخرج في طلب ما يدفئ أسرته وفارس هذا سيدفع حياته ثمناً لسوء تقديره ولشجاعته، حيث تفترسه الضباع ويجد الحطابون في الصباح التالي بلطته المدماة مرمية على الثلج وإلى جوارها ضبعة مهشمة الرأس.

وبالإضافة إلى ما ذكرته عن العنوان؛ فقد أصر القاص في أكثر من موضع على قصته الإشارة إلى الضباع؛ ففي الصفحة الثانية من القصة يقول: (شعر أن لا شيء يمكن أن يخترقه: لا الثلج، ولا الريح الباردة، ولا حتى أنياب الضباع " ص37. وبعد ذلك بقليل يقول: " أترس باب عليته الحجرية الصغيرة، وتأكد أن المترسة قد استقرت في موضعها، فالضباع منفلتة في طول البلاد وعرضها، الضباع القمّامة.... إلخ" ص38، وفي موضع ثالث يقول: " خرج فارس من بلحة الدار إلى الطريق وهو يحدث نفسه: عسى أن لا يصادفني ضبع ويؤخرني..." ص38.. وسيكرر مثل هذه الإشارات في مواقع أخرى... ولهذا فسيكون الأمر عادياً

ومكشوفاً جداً حين يصطدم فارس بضبعة وفراعلها في طريق العودة من الحرج، وقد قطع بلّوطة وربطها إلى جسده وراح يجرها... وسيبدو الأمر عادياً حين يجد الحطابون بلطة فارس على الثلج؛ مما يعني موته

- في قصة (ليالي نسيمة) لم يحفل القاص كثيراً، بالتمهيد لتحول معروف من ثائر لا يشق له غبار إلى زاهد متصوف؛ فجاء الأمر - إلى حد ما - غير مُسوّغ فنياً.
- جاءت خواتيم بعض القصص عادية جداً، وكان بإمكان القاص لو أراد أن يجعلها أشد تأثيراً وأكثر جمالاً، وقد أشار شوقي بغدادي في مقدمته إلى شيء من هذا.؟
- جاءت جميع الشخصيات التي تعب القاص في رسمها، والخروج ببعضها إلى سدرة النموذج، إيجابية ومحبوبة، وقد اقتدى بالكلاسيكيين الكبار في خلق بعض تلك الشخصيات؛كشخصية " فارس "، لكن من حقنا كقراء أن نتساءل أين غابت الشخصيات الأخرى الرديئة، السيئة، السافلة، المتآمرة..؟ وهل خلا الواقع المرجعي منها كي يخلو الفن؟!

حلم بطعم النعناع

ميلاد قاص...

" حلـم بطعـم النعنـاع " مجموعـةٌ قصصـية صـدرت ضـمنَ منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب - 2001 للقـاص فيصـل جميـل أبو سـعد، وضـمّتْ خمسـة عشـرَ نصـاً، أحـدها حمـلَ عنـوان " مقاربـات قصصية " وتـألّفَ مـن سـبعِ قصـص قصـيرة جـداً. تقـعُ هـذه المجموعـة في ثـلاثٍ وتسـعينَ صـفحة، وقـد صـمم غلافهـا الفنـان التشـكيلي أكرم حمزة.

إن القـارئَ بعـد أن يعـيشَ مـع القـاص هـذا الحلـم الجميـل الـذي يـتركُ علـى لسـانه وفي روحـه طعـم نعنـاعٍ سـحريٍ؛ لـن يصـدقَ أن هـذا العمـل هـو الأولُ للمؤلـف " كمـا أشـار الغـلاف "، ربمـا لأن الأعمال الأولى للقصاصـين غالبـاً مـا حملـت مـن العثـرات والمشـكلات الفنيـة مـا أثقـلَ كاهـلَ معظمِهـا، أمـا هـذا الحُلـمُ اليخضـوريُ فقـد تسـامى إلى حـدٍ بعيـدٍ فـوقَ كـلُ ذلـك طارحـاً بـينَ أيـدينا محمولاتـهِ

الجمالية والمضمونية دونَ أن يسمح لهذه أن تطغى على تلك أو العكس، فكانت النصوصُ تشفُّ عن أصغرِ الجزئيات في حياة الناس والمجتمع، دون أن تقعَ في سذاجةِ الطرح ومباشرته. وهي وإن بدأت من حيثُ يبدأ الواقع اليومي المرجعي؛ وظلت مرتبطةً به بوشائج عديدة، إلا أنها لم تترك له - على الأغلب - أن يثقلَ متونها بمحمولاته السياسية والأيديولوجية الكثيرة، لقد أدركَ القاصُ مبكراً - على ما يبدو لي - أن " الفنَ ليسَ نسخاً للواقع، وليسَ نسخاً للطبيعة، إنه إبداعٌ في إطار علاقةٍ جدليةٍ بين الداخل والخارج، بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي، بين الخاص والعام، إنه إعادةُ إنتاج ذاتية كلياً، لموضوعٍ ليسَ ذاتياً كلياً"[1]

ولهذا فسنرى أن معظم نصوص فيصل أبو سعد ظلت مفتوحةً على القراءات والتأويل، ولم تنغلق على نفسها ولم تقع في ضحالة المرمى؛ وهي قبل ذلك استطاعت أن تعكسَ امتلاكاً جيداً للأدوات الفنية والمعرفية، بالإضافةِ للخبرة والمهارة المطلوبتين لفنِ القصةِ القصيرة.وحتى لا يظلَ الحديثُ عاماً سأتناول بالبحثِ جملةً من العناصر والمكونات السردية التي تغري بالوقوف عليها.

أولاً- في الشخصية:

الشخصية في النص السردي كيانٌ مصنوعٌ من الكلمات، على خلاف الشخص في الحياة؛ الذي يتكون من دمٍ ولحم وسوى ذلك، وباستخدام الكلام فقط يرسمُ لنا القاص واقعاً يوهمنا بأنه

غير كلامي بل حقيقي، وهذا لعمري سحرٌ يمكن حدوثه في هذا الفنِ من خلالِ علاقةٍ تآمرية بين القاص والقارئ، فالثاني ينغمس في هذه اللعبة ويشارك القاص فيها.

إن الشخصية عندَ فيصل تحتلُ أجواء قصصهِ، ونرى المضامين تتمحور حولها، ولهذا فهو يعكفُ عليها بالعناية والاهتمام راسماً ملامحها؛ إن قصصِ فيصل هي قصص شخصياتٍ بالدرجة الأولى، وهي شخصياتٌ من النوعُ الذي لا تفوقُ قدراته قدرات الآخرين، ولا تعلو فوق الظروف الاجتماعية المحيطة أو الطبيعية، كما أنها لا تتسمُ بالبطولة أو الزعامة.. إنها شخصيات تضافُ إلى غيرها من بني البشر، ولو كنا نجهلُ أن الشخصيات في القصة من كلماتٍ فقط، لزعمنا أننا رأينا هذه الشخصية أو تلك في ساحةِ تشرين أو تحتَ جسر الثورة أو في المرجة وما إلى ذلك.

وفي كل الأحوال فقد امتازت شخصيّات فيصل - إلى حد بعيدٍ - بالثراء والتنوّع، وهي غالباً مكافحة تحاول أن تصنَعَ شيئاً، أن تصارع الظروف المحيطة، تحاول أن تغير شيئاً، ولكنها في النهاية تنكفئ على نفسها وتخسر معاركها، وتُهزَمُ بشكلٍ أو بآخر؛ مما يؤدي بها - وهذا أمرٌ لافتٌ للانتباه - إلى الانتحار كما في قصص (الأفق الأعمى - طيبون ولكنهم قتلة - فتاة من الرغوة اسمها رنده) أو إلى الانكسار والانغلاقِ على الذات فيما يشبُهُ مرضاً نفسياً كما في قصتَي (قطار - سرقات صغيرة) أو إلى السجن السياسي وما ينتجُ عنهُ من تشوهات كما في قصص (سلمان والملح الفاسد - بستان الأميرة- عودة ناقصة - حصار - وحشة- كلاب بافلوف).

إذاً هي دائماً شخصيات منكفئة مدحورة، وإن حاول بعضها أن يطلق صرخَتَهُ في النهاية فإن تلك الصرخة تظلُّ حبيسة فضاءٍ مُغلق كما في (مرايا الفجيعة - مفاتيح)، صرخة قد تمتصُّها الشخصيّة نفسها، قبلَ أن تفلتَ من فمها.

لقد حَاولت شخصيّات هذا القاص أن تحقق شيئاً، أن تغيّر ظرفها المحيط بها، أن تبدّل قليلاً في واقع موضوعي ضاغط، لكنّها - كما قلت - لم توّفق إلى شيءٍ من ذلك فظل الواقع راكداً ساكناً كماء مستنقع وتبدّلت الشخصيات معَ الظرف المحيط أو فضلت الهرَبَ منهُ بالانتحار أو سوى ذلك...

هل يعني هذا الأمر أن القاصَ كانَ أميناً للواقع المرجعي؟ لا شكَ في ذلك؛ فقد ولِدَ - كما أشارَ الغلافُ - سنة 1968 في إحدى مدن الوطن العربي الكبير، وقبلَ هذا التاريخ بقليل وحتى الآن نستطيع أن نُحصي عشرات الهزائم والانكسارات؛ هزائم وانكسارات تعيشها الأمّة في علاقتها مع الأمم الأخرى ويعيشها الأفرادُ في إخفاقِ مشاريعهم السياسيّة والاجتماعيّة المختلفة! وفن القصّة أحد أكثر الفنون التصاقاً بمجتمعِهِ وظرفِهِ التاريخي الاجتماعي.

لقد ميّز النقّادُ بينَ طريقتين عامتين تنظمانِ فعاليات بناء الشخصيّة هُما: التحليليّة والتمثيليّة؛ حيثُ تعني الأولى أن يقومَ القاصُ بمراقبةِ شخصياتِهِ من الخارج فيصفها ويبسط أفكارها ومشاعرها، وقد يفسّر أفعالها وتصرفاتها وبواعثها، بينما تعني الثانية أن يترك القاص لشخصياتِهِ أن تعبّر عن نفسها بنفسها، أو

من خلال صوتِ غيرها من الشخصيات متجنّباً التعليق عليها أو وصفها[2] وأشار آخرون إلى أن رسم الشخصيّات قد يتّسمُ "بالإيجاز" أو " بالمسرَحَة "؛ والرسمُ الموجزَ للملامح" هو عبارة عن القول بشكلٍ حاسمٍ أي نوع من الناس هذه الشخصيّة، والراوي هو الذي يقولُ لنا ذلك. إنهُ يقولُ ولا يبني. إنهُ نوعٌ من البيان الصريح. أما المسرحَة في رسم الملامح فهي التي تبيّنُ الملامحَ الخاصة بالشخصيّة عند القيام بالحدث؛ فالقارئُ يرى ما أرادَ الراوي الإفصاح عنه. الراوي ينوّه والقارئُ يتخيّل ويخرجُ باستنتاجاتِهِ عن طبيعة الشخصيّة "[3] إلا إنني شخصيّاً أعتقدُ أن لا فضلَ لطريقةٍ أو وسيلةٍ على أخرى في رسم الملامح؛ الذي يَفْتَرِضُ الانتقاءَ والاصطفاء، لكن العِبرة تكمنُ في مهارة القاص عندما يختار الطريقة الملائمة في السياقِ المناسب.

وفي المجموعة التي بين أيدينا يستخدمُ القاص كلتا الطريقتينِ السابقتين؛ من خلال جملة وسائل سندرسُ بعضَها:

1- تقديم ملامح الشخصيّة كما تبدو في عيون الآخرين:

يلجأ القاصُ إلى هذه الطريقة في أكثر من نص؛ ففي قصّتِهِ الأولى " الأفق الأعمى"، يسوقُ الراوي جملةً من العبارات هي مقتطفات من حواراتٍ جَرَت بين بطل القصة المقدمِ على الانتحار وحبيبته سلوى منها ما يلي: " كم مَرّةً قالت لك: لماذا لا تلبس حذاءً رياضياً؟ لماذا لا تتعلّم الرقص الغربي؟... لماذا لا تجلسُ معنا

في مقصف الجامعة؟.. ثم قلْ لي ألا تملُّ من الحديث عن هذهِ البرجزيّة في البيتِ والمسبح والـ.. فصحح لها مُبتسماً: اسمها البرجوازيّة... سمِّها ما شئت، لكنني أريدكَ أن تخرج من قوقعة الكتب والأفكار البالية، وأن لا تفلسف الأشياء دائماً، إذا ابتسمت فتاة فلأن وضعها الاجتماعي كذا.. إذا فشلَ طالب فلأن مستوى دخل الفرد كذا.. أشعُرُ وكأنني أتعامَلُ مع آلة أو خزانة كتب، ألا تشعر بالضيق؟.. ألا ترى أنك مقيّد.. تماماً.. الخ "[4] إن هذا المقبوس- وغيرهُ في النص - من كلماتِ سلوى يرسُمُ لنا صورةً شديدة الوضوح عن شخصيّة هذا الشاب، وأفكاره، وانتماءاتِهِ، ووضعِهِ الاجتماعي... مما يؤسسُ لصدامِهِ مع الواقع ولنهايتِهِ الفاجعة.

وفي قصّته " سلمان والملح الفاسد " تسيطر هذه الطريقة في تقديم الشخصيّة على مجمل النص تقريباً؛ فالراوي الذي يقتسم البطولة مع سلمان هو الذي يقود السرد، ولا يجد القاص وسيلةً أنجح من تقديم شخصيّة سلمان (من الخارج والداخل) من خلال رؤيّة صديقه له؛ كأن يقول: " كان سلمان يعتبرُ أن كل رجل بدين دب، والدب ليسَ وحشاً، ولا ثقيل الدم... البدينون لديهِ هم الظرفاء الأقوياء والطيبون كالدببة.كان يعتبر أن النحيفين هم الذين سيعيثون في الأرضِ فساداً، سيخربون هذه الأرض "[5] ثُمّ يقولُ في موضع آخر: " وحدَهُ سلمان كان يستأنس بوجود العقارب والأفاعي، يرى في الأشياء ما لا تراه العيون ويسمَع أصواتاً لم يكن

لأحـد منـا أن يسـمعها "ص39. ويقـول أيضـاً في مكـان آخـر: " كـان يعلـن دائمـاً أنـه يحـترم الكلـب الشـريد أكثـر مـن كلـب الحراسـة الـذليل، ولم يكـن يعـترف بغبـاء الحمـار، معلـلاً أن أحـد عميّـهِ كـان حِماراً واستطاع أن يُصبحَ مـديراً للمصـرف الـ... بينمـا عَمـه الكلـب بقـيَ واشـياً صـغيراً " ص41 إن مثـل هـذه المقبوسـات وغيرهـا تـبني أمامنـا شخصـيّةَ سـلمان جـزءاً جـزءاً.. حتـى نجـدها وقـد وقفـت أمامنـا جسداً من لحمٍ ودم وأحلام وأفكار.

وفي قصّة " مرايا الفجيعة" التي يقود السرد فيها طفلٌ لا اسـمَ لـه هو بطل القصة؛ يتركُ لنا القاص أن نعثَرَ على ملامح شخصـيّات الـنصِ في كلماتِ الراوي / البطل، الذي يرسُمُ زملاءَه في المدرسـة كمـا يعـرفهم، بعد أن يضَعَ القـاص أولئـكَ الأطفـال في أزمـةٍ أو حالـةٍ جديـدة علـيهم، فالمعلم الذي لم يتغيّب عن دروسِهِ قـطّ، لم يحضـر اليـوم، والعَصـا وحـدها تستلقي وتتمطّى على الطاولة، بينمـا الـرؤوس الصـغيرة الخائفـة تجلـس شاخصةً صامتةً بانتظار حدوثِ شيءٍ ما، ومـن هنـا يبـدأ الطفـل / البطـل بتقديم ملامِحِ بعض الشخصيات المحيطة بـه، وبوصـف انفعالاتِهـا حتـى ليجعل الحدث القادم في القصّة مرئياً لنا نحنُ القراء:

" رُبّمـا كنـتُ الوحيـد يومَهـا الـذي تجـرّأَ وحـاولَ الخـروج مـن الشـرنقة، لقـد شـعرتُ بـأنَ مكروهـاً أصـابَ الأسـتاذ، وإذا كـان لا بُـدّ من السـؤال، فمـن لـي سـوى غـيلان، أشرسـنا وأكثرنـا شـغباً، يسـتطيع في مثـل هـذه الظـروف الحالكـة أن يـرد علـى سـؤالي. فالتفـتُّ إلى الخلف وهمستُ: غيلان.. غيلان. لكنّهُ قال لي: هُسْ " ص24

نلاحــــظ هنـــا أن القـــاص قـــدّم شـــيئاً مـــن صـــفات غـــيلان (الشـــجاع، الشـــرس، المشـــاغب، الـــذي لا يأبَـــهُ بالعواقـــب) وســـيفعل الأمر ذاته مع شخصيّة أخرى هي: التلميذ سالم.

2- تقديم الشخصية من خلال نمط كلامها:

في هـــذا الشـــكل يُـــريح القـــاصُ راويـــه أو رواتـــه مـــن عـــبء وصـــف أو رســـم الشخصـــيّة، ويـــتركُ لحوارهـــا أن يقـــدّمَها، وقـــد اعتمـــد فيصـــل هـــذا الـــنمطَ في بعـــضِ قصصِـــهِ كمـــا في " خـــط الأفـــق " حيـــث راحَ جَدّوع البـــويجي يحـــدّث زوجتـــه عـــن مشـــاغباتِهِ أيـــام الطفولـــة، تلـــك التي أدّت بهِ إلى الطرد مـــن المدرســـة، وســـيتمكّن هـــذا الحـــوار مـــن رســـمِ شخصـــيّة بســـيطة جـــداً وســـاذجة، تحـــاول أن تـــدّعي القـــوة والصـــلابة، وإثارة اهتمام الآخرين، وهي عملياً ليست على شيءٍ من ذلك:

" - والله يـــا بنـــت عمـــي، كـــان أبـــو محمـــود مثـــل المســـطول، لا يعلم من أين يأتيهِ كـل هـــذا البـــيض.. لـــيسَ.. كانـــت أيـــام ســـوداء. " ص33 وفي موضع آخر يّحدثُ جدوع جارَهُ (بياع التُرمس):

"- تصوّر عندما كنتُ في العســـكريّة كـــان معـــي ثلاثـــة مـــن أبنـــاء المدينة.. كنت آخذ عشر ليرات من كل منهم مقابل نوبة الحراسة، ألم أقـــل لك إنّهـم يخافون حتى الخروج في الظلام.. ليسَ.. انظر إلى هؤلاء الفتيان " ص34- 35. وفي المساء يستلقي جدّوع على فراشه ويحدّث زوجته:

" - والله يا بنـــت عمـــيّ، رأيـــتُ اليـــوم أربعـــة شـــبّان، كـــل واحـــد مـــنهم بحجـــم الثـــور، صـــرخت بهـــم صـــوت.. لم يجـــرؤ أحـــدٌ مـــنهم علـــى

رفـع نظـره..لـيس.. كـم مَـرّة قلـت لـك أعطـيني المنفضـة يـا ابنـة الكلـب"إن الحـوارات السـابقة اسـتطاعت أن تقـدّم شخصـيّة جـدّوع بمهـارة؛ اسـتطاعت أن تجعـل القـارئ يتصـّور (بـويجي) فقـيراً، ضـعيفاً، لا يأبَـهُ لحالِـهِ أحـد حتـى زوجتـه، مـن خـلال محاولتِـهِ أن يبـدوَ علـى عكس ذلك من البطولةِ والقوة والمهابة.

وسـتقومُ شخصـيتا الأُسـتاذ والعقيـد المتقاعـد في "بسـتان الأمـيرة" بتقـديم بعـض ملامحهمـا الفكريّـة مـن خـلال حـديثهما مـع الـراوي البطـل؛ حيـثُ سـيظهرُ الأسـتاذ جامـداً مُتمترسـاً عنـد بعـضِ الأفكـار الـتي طرحهـا مـاركس وليـنين، محـاولاً جـرّ تلـكَ الأفكـار قسـراً إلى حقـل القصـة القصـيرة، دون أي محاولـة لفهـم هـذا الجـنس الأدبـي مـن داخلـه، وسـنرى العقيـد المتقاعـد" الـذي قاتـلَ في بورسـعيد، وقُطِعـت إصـبَعُهُ في تـل (أبـو النـدى)، وشـربَ مـن بحـيرة طبريّـا" ص55 ينكفـئُ مـن بطـلٍ قـوميٍ يخـوضُ حـروبَ تحريـر الأمّـة إلى شخصـية رجعيّـة لا تـرى أبعـدَ مـن منطقتهـا وطائفتهـا وفئتهـا الصغيرة، فها هو يقول للراوي البطل:

"- الرأي عندي أن كل الأشخاص الذين تكتب عنهم مثل هـذهِ الصحون البلاستيكيّة، لا طعم لهم ولا رائحة. / ولكـن لمـاذا؟ / - لأنهـم غريبونَ عن عاداتِنا، غريبونَ عن منطقتنـا.. امـرأة تُقبـل رجـلاً في الحديقـة العامـة، فتـاة تقـود سـيارة وتـدخن، إذا أردتَ أن تكتـب أكتـب عـن (ذبح البصيلي) واكتب عن (غزوة دحّام)... الخ"ص56، وكـأني بفيصـل

ومن خلال هذهِ الشخصيّة قد أرادَ أن يقدمَ نموذجاً طاغيَ الحضور في الحياة من حولنا.

3 - تقديم الشخصية على لسان الراوي:

لعلَّ هذا الأسلوب هو الأكثر بساطةً، والأكثر استخداماً في القصة التقليديّة؛ لكن هذا لا يعني أن هذهِ الطريقة أصبحت نافلة، بل سيجدُ القاص نفسُه دائماً مضطراً إلى العودة إليها واستخدامها، حينَ تفرضُ عليهِ طريقةُ بناء القصّة ذلك.. وفي هذهِ المجموعة نجد القاص يستخدمُها قليلاً؛ كما في هذا المقبوس الذي يصفُ فيهِ الراوي شيئاً من الملامح الخارجيّة لجدّوع بطل قصّة (خط الأفق): "جدّوع.. بويجي قبضاي، يستطيع أن يبتلع سيكارته المشتعله بحركة واحدة، وغالباً ما يضعها وراء أُذنه إلى أن ينتهي من مسح الأحذية. تراه جالساً أمام باب الفندق لابساً معطفهُ العسكري الطويل، ساتراً به أشياء ماأنزلَ الله بها من سلطان" ص43 أو هذا المقبوس من قصّة (الأفق الأعمى) حيثُ يتغلغلُ الوصفُ إلى ما هو أعمق من الثياب والملامح الخارجية: "رقيقٌ يرفُ كالمنديل، شاحبٌ كما الأغاني القديمة، وهادئٌ وديعٌ كان المسيحَ نائمٌ فوقَ جفنه"ص5 أو كقول الراوي نفسه في القصةِ المذكورة "خرجت سلوى من بيتها مثل قلعة، لكن قلبها مَحني، شامخة كبرج، ومهمَلة كمدفأةٍ في الصيف. الله وحدهُ يعلم مقدار الحزن المتشبث بصدرِها، والله وحده يعلم سر نواياها اللذيذة"ص8

4 - تقديم الشخصية من خلال الحدث:

تسـهمُ أفعـال الشخصـيّة، وردود أفعالهـا، وسـلوكها بشـكلٍ عـام عنـد مواجهتهـا أزمـة معيّنـة، أو خـلال حـدثٍ مـا، في رسـم سماتهـا ومعالمهـا بشـكلٍ مباشـر في قصـة " دعـوة ناقصـة" يضـعُ فيصـل بطلـهُ أمام موقـفٍ يُعتَـبرُ اختبـاراً قاسـياً لإنسـانيتِهِ؛البطلُ شـخصٌ فـارٌ ومختبـئُ في حارة ضـيّقة، وهـو علـى مـا يبـدو ملاحـقٌ مـن رجـال الأمـن، ولكـي يضـمن بقـاءَهُ بعيـداً عـن قبضـتِهم، عليـهِ ألا يتعـرّف إلى أحـد، أو يخاطـب أحـداً، أو ألا يطيـل الوقـوف في الشـارع ومـا إلى ذلـك، وفجـأةً تهتـزُّ وتنهـارُ كـلَ تلـكَ التعليمـات الـتي علـى هـذا أن يتبعهـا ليبقـى طليقـاً، حـين تظَهـرُ الطفلـة ذات الثـوب الأحمـر؛ فهـي مَـرّةً تسـتوقفُهُ وتطلـب منـهُ سُـكرّة، ومَـرّة أخـرى " تُخـربش"علـى بـاب غرفتـه وقـد رأتُـهُ يدخُلـها، وتحـاول أن تتحـدث إليـه. فيجـدُ نفسَـهُ أمـامَ خيـارين؛ الأول أن ينهـر هـذه الطفلـة، أن يزجرهـا فتمتنـع عـن إزعاجـه أو المجـيء إليه، وبالتالي يحمي نفسه مـن كـائنٍ صـغيرٍ قـد يثرثـرُ هنـا وهنـاك عنـه ويكشف أمـره، أو أن يـترك الأمـور تسـيرُ علـى حالهـا وعنـدها سيصبحُ في خطـر وربّمـا كانـت أمامَـه خيـارات أخـرى - ومـن الجـدير ذكـره أن وجـود جملـة مـن الإمكانيـات للعمـل تَـدفعُ الشخصـية باتجـاه تحقيـق اختيـار مـا؛ هـو مـا يخلـق قصّـة - وهكـذا سـيلاحظ قـارئ المجموعـة أن بطل فيصـل سيختار الخيـار الخاسـر.. سـيتعلقُ بالطفلـة، وسيشـتري لهـا الطعـام والسـكاكر وستنشـأ صـداقة عذبـة بينهمـا.. وحتـى بعـدَ أن يُقـبض عليـه ويـودع السـجن، وتمـرُّ السـنوات، تبقـى صـورة تلـك

الصغيرة وكلماتِها - وخاصة " عمو.. تعال بكره" - قشّةً يتمسكُ بها هذا الغَريق. إنّ تصرّف هذهِ الشخصيّة خلال الحدث كشفَ لنا مدى عمقها وإنسانيتها وطيبتها، مدى محبّة الدنيا والطفولة في أعماقها؛ وجعلنا نفهم أو نخمّن أن ما حدث لها ظلم، فمثل هذا الرجل لا يمكن أن يكون مكانه السجن! وسيتبعُ القاص الطريقة نفسها في " مرايا الفجيعة" وقد يهتدي القارئُ إلى وسائل أخرى لرسم الشخصيات عند فيصل غير التي أشرتُ إليها؛ كأن يجعل ميول هذهِ الشخصيّات وأذواقها وما تفضلهُ من أشياء يُعبّر عنها، أو أن يترك للجو المحيط بها وردود أفعالها إزاءَهُ تشي ببعض ملامحِها.. أو من خلالِ صوت الشخصيّة الداخلي وتموّجاتها العقلية، فنشعرُ في هذه المجموعة، أن القصة القصيرة رغمَ وجازتها وكثافتها، وبالتالي صغر المساحة التي يمكن للقاص فيها أن يقدّم شخصياته، استطاعت أن ترسم الكثير من ملامح الشخصيّات وجعلتنا نراها أقرب إلى الحياة والعافية.

وقبل أن أُغادر هذه الفقرة لا بدّ من الإشارة إلى أن القاص كان يفضل عدم تسميّة الكثير من شخصياته (أبطال ست قصص من أصل اثنتي عشرة قصّة)؛ بخاصةً تلك الشخصيات التي كانت تسيرُ إلى الموت أو الانتحار؛ هل كان يفعل ذلكَ عامداً؟ اعتقد: نعم، وليسَ سبب ذلك - كما قدْ يرى البعض - أن معظم تلك الشخصيات كانت تقومُ بدور الرواة! لا، فحتى الراوي المشارك أو البطل يمكن أن يذكر أسمَهُ أو يترك لغيرِهِ أن يفعل ذلك، لكن

القاص - برأيي - أرادَ أن يقول إن الاسم قد لا يعني شيئاً أمام الحالة التي تمثلها هذه الشخصية، وأمام وضع الشريحة التي يمكن أن تنتمي إليها؛ وما هي أهمية اسم هذا الصعلوك أو ذاك. وهذا المخلوع أو المنبوذ أو ذاك، إن إغفال الاسم وسيلة للتعميم بشكل أو بآخر، أما النماذج الأخرى من البشر فنراه يستخدم المفارقة في تسمية بعضها؛ ففي قصة " مفاتيح " نلاحظ أن الشاب الذي يقدم مفتاح بيته " لعلي الأسعد " الملقب بالواوي، ولمدير الشركة وغيرهما ليلتقوا بعشيقاتهم يسمى " محموداً "، والدكتور الذي تزوج حديثاً، والغافل عن زوجته بسبب حالات النكوص إلى الطفولة نتيجة صدمة أصابته يومها، يسمّى " سليماً " وما إلى ذلك والطفل الذي تعرّض للضرب المبرّح في " مرايا الفجيعة " يسمّى " سالماً " وما إلى ذلك.

بقي أن أشير إلى مسألة هامة عند القاص. لقد تمكّن من خلق انسجام كبير بين الشخصية والحدث الذي تقوم به، وانسجام في أسلوب رسم الملامح وفي بناء المضمون، وليس أدل على ذلك من قصتي "سلمان والملح الفاسد " و"بطعم النعناع".

ثانياً- في لغة السرد:

إن أهم ما يميز هذه المجموعة، هو أن لغتها لا ترتضي لنفسها أن تنجز مهماتها التوصيلية أو الإبلاغية فحسب، بمقدار ما تتجاوز ذلك إلى غايات أكثر صعوبة، هي غايات مجازية تعتمد الانزياح بشكل لافت.

فنرى القاص يشتغل على اللغة ويحاورها، ويستغل ما يتاح له من طاقاتها الجمالية المختلفة مما يجعل النص عنده خطاباً تغلب عليه الوظيفة الشعرية؛ لنقرأ مثلاً هذا المقطع من "الأفق الأعمى" في وصف سلوى وهي ذاهبة لأخذ رسائلها المزعومة من حبيبها: " ركبت سيارتها الخاصة، أدارت مقود أحزانها باتجاه اليسار، وفجأة كالخدر الشهي، كأن أعصابها أسلاك مكهربة، وكأول اشتعال النار في الهشيم سرت في جسدها قشعريرة... ركضت بضع غزالات في دمها، وتنفس أيّلٌ هائج من بين شقوق تنورتها، فأخذت تدوس بكامل فرحتها على البنزين، بشوقها، بكل جوارحها وأحزانها الماضيات (....) الأيل يتنفس والجرح ينز، النهر الأبيض يتسلى بالآخر، والصدر يرف ويفح كما الأفعى، فكّت عروة أمواجها، وأراحت يدها على ركبتها، داعبت زراً للمجاملة، فكتّ زر حيطتها، وكادت أن تفك زر الأمان " ص9

ونلاحظ من خلال المقطع السابق - وغيره - أن أسلوب القاص يحقق تأثيره من خلال بساطته ورشاقته وبعده الموسيقى. إنه يخلق انزياحه ببساطة محيرة معتمداً الاستعارات والكنايات والمقابلات وغيرها.

وإلى ما سبق نحسّ لغة القاص شلالاً من الأحاسيس التي تعكس أبعاداً نفسية ووجدانية، إنها لغة تصبح " الجملة أو الفقرة فيها نسيجاً فنياً من الذاتي والانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم "[6] وحاسة الذوق، أو هي

لغـة تلغـي في مواضـع كـثيرة التعقيـل وتقـيم مكانـه التخييـل - علـى حد تعبير نبيل سليمان[7] -

ولسـت أدري إن كـان مـن قبيـل المـدح والثنـاء أو سـوى ذلـك أن أقـول إن لغـة القـاص في كـل قصصـه اتسـمت بـالعواطف المتأججـة؛ كـل أنـواع العواطـف، وربمـا لا يعـود السـبب في ذلـك إلى السـمة الشـعرية الغالبـة علـى اللغـة فحسـب، بـل إلى طبيعـة شخصـياته (بمـن فـيهم الـرواة) النابضـة بالحيـاة؛ لنقـرأ مـن قصـتِهِ " بطعـم النعنـاع ": " لم يكـن أحـد يعتقـد أن هـذا الأشـعث الـذي خلـعَ أحلامـهُ في حصـار بـيروت، وشـرد كالسـحابة يمكـن أن يصـاب بـالمرض أو أن يحـزن لأمـرٍ مـا، إلا الحوريـة نفسـها، ولأنهـا قـدّت مـن نـور المحبـة لم تسـتطع العبـور دون أن تقـول لـه مثـل عصـفورة - لا لشيء، فقط لأنها تريد أن تزقزق

- (صباح الخير).

يله مـا الـذي حـدث؟! لم تكـن العصـفورة تـدري أنهـا سـتلامس قلبه هكذا! ولأنها بلطافة الرحمن تقدمت منه وقالت:

- (أرجو ألا تكون مريضاً)

ويله... يله... مـا الـذي أعـاد الـدماء إلى وجهـه، مـا الـذي نشـر هـذا الصباح المقيت سُكّراً فوق شغاف قلبه" ص 19.

وقـد سـاعدت هـذه اللغـة (مـن خـلال علاقـة لغـة الـنص بمضـمونه) في جعـل المضـامين ذاتهـا لا تنطلـق مـن عـالم موحـد ضـيق الأفق، ولا تنتهي أيضاً إلى قراءة واحدة ذات مرجعيات محددة سلفاً...

لقد تعددت المضامين وتنوعت، فكانت تمثل الحياة باتساعها؛ من قصة حب محكوم بالفشل تنتهي بانتحار الشاب (ضمن ظروف شخصية واجتماعية محددة)، إلى مشكلة شخص صغير لا يأبه له أحد، ولا يعيره اهتماماً أحد فيحاول اختلاق ذلك، إلى مشكلات البطالة، إلى الأرض والعمل الزراعي، إلى مدن تقدم مفاتيحها لغزاتها، إلى علاقة الكاتب أو المثقف بالسلطة، إلى الحب الوهمي الذي يسيطر على شخصية أقرب ما تكون إلى المرض، إلى العمر الذي ينفقه الإنسان فيما يظنه مهمّاً قافزاً فوق أجمل ما في الحياة من متع وعلى رأسها متع الطفولة بشقاوتها وألعابها، وصولاً إلى حرب عربية عربية وثمارها المرة على الشخصية العربية، التي تتصدع تحت آلاف الضربات من الداخل إلى الخارج.

ثالثاً- في الحبكة وتصميمها:

ليس هذا القاص مغرماً بالتجريب - من هذه الناحية - أو حتى ميالاً إليه؛ كما تظهر مجموعته هذه؛ فقصصه تمتلك ملامح وأشكالاً محددة، و حتى على صعيد تصميم الحبكة نجده أقرب إلى روح القصة الكلاسيكية؛ فقصّته تمتلك حبكاتٍ وشخصياتٍ ووجهات نظر ملموسة، ورؤى واضحة الملامح، والنص عنده متماسك ومشدود

وليس مجموعةً مبعثرة فوضويّة من العناصر السردية، كما نجد عند كثير من المجربين هذه الأيام.. حتى في (مقارباته القصصيّة) التي ضمّت سبعة نصوص قصيرة جداً حافظ القاص

علـى شـكلٍ أنيـقٍ متماسـكٍ لأقصوصـاته، الـتي نزلـت أكثـر مـن زميلاتهـا إلى قـاع المجتمـع وعالجـت أشـياء حياتيـة يوميّـة، وامتـازت أحيانـاً بشـيء مـن السـخرية السـوداء، وإن كـان قـد سمّاهـا (مقاربـات قصصـيّة) في محاولـةٍ منـه للخـروج مـن مـأزق التجنـيس، فإنهـا اسـتطاعت أن تمتلـك مشـروعيتها كقصـص مـن خـلال جمالياتهـا؛ لنقرأ مثلاً أحد أقصر تلك النصوص:

" كـل الـذين تخرّجـوا في الجامعـة، والـذين لم يتخرجـوا، والـذين دخلـوا الأحـزاب، وتظـاهروا واسـتنكروا ونـددوا، والـذين وصـلوا والـذين مـاتوا ولم يصـلوا، والـذين تخاصـموا علـى فتـاة، أو اتفقـوا علـى فتـاة، أو نقلـوا حـدّ الأرض، أو وقّعـوا.... كلـهم يظهـرون كالجراثيم التي تـدبّ علـى قشـرة برتقاليـةٍ متعفنـة عنـدما تنظـر إلـيهم من كوّة هذه الزنزانة " ص 71.

الملمـح الآخـر في قصـص هـذه المجموعـة كلـها هـو حـرص القـاص – سـواء أراد ذلـك أم لا – علـى جعلـها قصـص مغلقـة عمومـاً، أعـني أن رواتـه يتـدخلون دائمـاً لإيقـاف الحـدث عنـد نهايـة محـددة؛ نهايـة فيهـا تتكشـف الحلـول وتصـل لعبـة السـرد إلى مسـتقرٍ لهـا.... وهـذه ميـزة كلاسـيكية أخـرى، ولـو عـدنا إلى رأي إنريكـي اندرسـون امـبرت فسـنفترض " أن شـكل القصـة أحيانـاً مـا ينقـل شـكلاً مفهومـاً للعـالم سـواء كـان المفهـوم هـو الـذي يصـنعه الكاتـب، أو ذلـك الشـكل المصـنوع مسـبقاً، ويجـده في ثقافتـه (...) إن الحـدث الـذي عليـه القصـة هـو حـدث توسـعي: هنـاك الشخصـيات والوقـائع

والانفعالات والمناخ والضغوط الخارجية والداخلية وكل شيء ينمو ويتغير. والقصة المغلقة تكبح جماح هذا التوسع باستخدام فلسفة حياة تميز بين الخير والشر والخطأ والصواب والصحة والمرض والنصر والهزيمة، بين القيم واللا قيم، بين الكون والفوضى، ويمكن أن توسم الشخصيات فيها بالغموض واللاوضوح إلا أن الراوي يعرف من البداية أن النهاية لا بدّ أن تكون موقفاً له دلالته. سوف تحل المشاكل بشكلٍ أو بآخر، ذلك أن العالم له مغزى أو هدف، أما نهاية القصة المفتوحة فهي ليست نهاية، فمقصدها هو ألا تكون هناك نهاية لوضع القوى الفاعلة فيها"(8)

وعليه فأنا أعتقد أن إحدى أهم تجليات موهبة القاص - في مثل هذا النوع من القصص - تتمثل في النهايات الذكيّة لهذه القصص، أو إن شئتم في دقّة إقفاله نصوصه، أو كما اصطلحت العرب في مجال الشعر " حسن التخلّص " ولقد تمكن فيصل أبو سعد في معظم نصوصه من أن يدخل إلى النص بذكاء، ويقفله بدقّة وموهبة.... إلا في بعض المواضع وهي:

- قفلة قصة " فلاحة بدو "، التي جاءت على شكل مثل شعبي: " هيهات أن يصلح العطّار ما أفسد الدهر..." ص 49، والتي لم تستطع أن تقدّم شيئاً جديداً على ما سبقها؛ بل حاولت أن تمعن في الشرح والتعليق والتقرير.

- قفلة قصة "بستان الأميرة"، حيث كان بإمكان القاص أن يستغني عن قوله: "يدي ترتجف وجسدي ثقيلٌ.. ثقيل.. ثقيل" ص58،

لأن الجمل الثلاث التي سبقت قدّمت ما هو أكثر جمالاً وإيماءً، عندما قال بطل القصة: "قولوا لأختي إنها لن تجد شيئاً تحت الفراش العتيق... لأن صوتي ضائعٌ من الزحمة، وقلبي يرفّ كذبالة قنديل"ص58، فما دام القلب يرتجف ويرفّ كذبالة قنديل يوشك على الانطفاء، فلماذا نطفئ هذه الصورة شديدة الإيحاء بالتأكيد على معناها بارتجاف اليد وثقل الجسم.

- في قصة " عودة ناقصة "، وهي من القصص الهامة، يفتتح فيصل نصّه بالعبارات التالية:

" الحمد لله أن الحنين لا يهطل عليّ كالمطر، وإنما يجتاحني كنزلةِ برد.. يومين.. ثلاثة.. وينتهي الأمر، أعود مثلما كنت جداراً. فقد عاهدت نفسي، وعاهدتك سراً ألا أسمح لأحد في الدنيا أن يرى ضعفي.."ص 64

إن هذا المدخل إلى النص لم يكن موفقاً، في الجملتين الأولى والثانية؛ فهذا الحنين الذي أراد الراوي أن يصوّر لنا تأثيره عليه، ازداد إبهاماً وبعداً عن الفهم؛ بل أخذنا إلى مقارنة بين هطول المطر (وهو مختلفٌ ومتنوع بشدّة) وبين نزلة البرد (وهي أيضاً متنوعة ومختلفة ومتباينة)، بينما لازلنا نطأ العتبة الأولى للنص؛ ولو اكتفى بواحدٍ من التشبيهين لكان أفضل.

أما القفلة وهي مرتبطة بهذا الاستهلال فقد جاءت كما يلي:

" ربّما كبرت الآن، ولكنني لا أتخيلكِ إلا وأنت تلبسين ذلك الثوب الأحمر الذي يضيء ذاكرتي كمصباح، سأعود كرمى لعينيك... ربما سأعود... فأنا جدار صلب... جدار صلب ولكنني أتصدع " ص68.

هنا أظن أن هذه القفلة - وهي كما يرى النقد النظري يجب أن تؤدي وظيفة جمالية في الوقت الذي تلعب فيه دوراً في تحديد مصير الشخصية - هذه القفلة كان يمكن أن تكون أكثر إحكاماً ونجاحاً وانسجاماً مع مجمل النص والمقدمات التي عرفناها عن الشخصية.. لقد فاجأنا الراوي / البطل (بعد إصراره في أكثر من موقع على أنه جدار صلب) بقوله: " ولكنني أتصدع "... وكان أولى به كي نقبل منه ذلك أن يمهّد لهذه العبارة، وأن يشعرنا بالصراع الداخلي في أعماق الشخصية بين الثبات والانهيار.

أما فيما يتعلّق بتصميم الحبكة؛ فمن المعروف أن الأحداث في الواقع تجري متتالية مع الزمن، أما في القصة فالأمر مختلف تماماً؛ فالأحداث يجري ترتيبها من قبل السارد الذي يبدعه القاص، وهذا السارد الوهمي يتلذذ بتوزيع المواد المتوفرة بين يديه في جسد النص، وفق خطّة مرسومة؛ ولهذا اعتبر التصميم جانباً جمالياً هاماً للحبكة[9]

لقد اتسمت معظم قصص المجموعة ببساطة تصميم الحبكة، كما في (بطعم النعناع - مرايا الفجيعة - مفاتيح - خط الأفق - فلاحة بدو - البصقة - طيبون ولكنهم قتلة) حيث لاحظنا أننا أمام تصميم يشبه السُلّم[10]، فالحدث يتتالى مع الزمن بشكلٍ انسيابي متقدم، والقارئ يصعد مع الراوي درجةً درجة وصولاً إلى النهاية. وإلى جانب سبعة النصوص المذكورة، امتازت النصوص الباقية بحبكات متنوعة إلى حدٍ ما.

ففي القصة الأولى "الأفق الأعمى" يجري الحدث في خطين متوازيين متزامنين؛ ينحرف أحدهما في نهاية القصة ليلتقي بالثاني؛ وقد قسم القاص نصه إلى قسمين، خصص الأول للشاب الذي يجلس في غرفته مثقلاً بهمومه وآلامه وذكرياته ووضعه الاجتماعي، مصارعاً نفسه، مقبلاً باتجاه الانتحار ومدبراً عنه، وصولاً إلى لحظة فصد وريده. أما القسم الثاني من النص فقد خصص لخروج سلوى حبيبة الشاب من بيتها، وانطلاقها إليه، ثم مرورها بالسوق لتشتري له مجموعة من الهدايا التي ابتكرتها مخيلتها فجأة، علّها تغسل خلاف الأمس، وهذا الحدث يجري في الوقت نفسه مع حدث المقطع الأول، ثم يلتقي الخطان معاً حين تصل سلوى إلى مدخل الحارة لترى مجموعة من الناس تحتشد أمام مسكن الشاب وسيارة إسعاف تشق طريقها وفوقها يرفرف ملاك أسود.

وفي قصة " قطار "تبدأ القصة من نهايتها تقريباً، حيث يضعنا القاص أمام بطله الدكتور سليم في صباحٍ من صباحات شهر زواجه الأول - على ما يبدو- وهي شخصية سنكتشف فيما بعد أنها غير سوية؛ شخصية مأزومة حين يشرع القاص في تلمس أسباب أزمة بطله، من خلال الغوص في أعماقها، وإلقاء ضوء على مشكلاتها النفسية، التي سنراه يردّها إلى صدمة في الطفولة، يلعب الوضع الاجتماعي السيئ دوراً هاماً فيها. إن مثل هذا المخطط للقصة يدفع إلى أذهاننا ما أسماه إدوار الخرّاط أحد قوانين الحساسية التقليدية[11]، وسنشعر بالفعل أننا قرأنا أعمالاً مشابهة لهذا النص

هنا وهناك، لكن ما يرتفع بقصة " قطار " رغم ذلك، هو تلك المهارة في متابعة ما يمكن تسميته بالتموجات العقلية للدكتور سليم من خلال راوٍ لا نستطيع تلمّسه؛ أو إدراك موقعه بسهولة، فمع عبارة "صباح الخير" التي تطلقها الزوجة وتكررها ثلاث مرات في النص، يبدأ ويستمر حوار داخلي مسرود غير مباشر، في أعماق سليم، ينقلنا إلى أفكار الشخصية، من خلال استدعاء الراوي لذلك الصوت الصامت لسليم، ودون أن يلجأ إلى إيقاف الحدث، ودون أن يأخذ بأيدينا كقراء قائلاً مثلاً: " هنا سنعود إلى الوراء " أو " تذكّر سليم " أو " نعود الآن إلى ما كنا فيه " وما شابه ذلك على غرار ما عرفناه في القصة التقليدية. لقد استطاع راوي فيصل أن ينقلنا إلى فكر الشخصية دون أن يدفعها إلى الحديث، واستمر السرد بضمير الغائب عموماً.

أما في قصة " سلمان والملح الفاسد " فيلعب القاص بمهارةٍ على زمن السرد؛ من خلال قفزات مكوكيّة بين الحاضر والماضي ويلجأ إلى تقطيع النص عند كل قفزةٍ، لاسيما أن نصّه هذا طويل نسبياً إن قورن بالقصص الباقية.

وفي " عودة ناقصة " و" سرقات صغيرة " نجد أمامنا مخططاً واحداً؛ القصة تبدأ من لحظة النهاية، ثم يعود الراوي إلى الماضي فيطلعنا على ما يجب أن نعرفه من ماضي الشخصيتين / البطلين، ذلك الماضي الذي هو السبب فيما آلت إليه هاتان الشخصيتان، ليختم النص في النهاية أمام حاضر البطلين المر.

ولقد استطاع القاص في " سرقات صغيرة " أن يستخدم تقنية الإطار أو الإرصاد، من خلال تضمين النص قصة قصيرة جداً يقرؤها بطله العائد من سفره حاملاً الإجازة الجامعية. وهي قصة تعكس بشكل مجازي القصة الإطار، أو النص الكبير الذي يحتويها؛ لقد جاء هذا التمرد البنيوي على حبكة النص لا ليضعفها - كما قد يبدو للوهلة الأولى - بل ليخرجها من رتابتها وليجعلها أكثر تشويقاً.

أما في " فتاة من الرغوة اسمها رندة "، فقد استخدم فيصل أسلوب المذكرات أو الرسائل؛ فالقصة كلها عبارة عن أوراق يجدُها الراوي مبعثرةً على ضفة نبع بردى فيقوم بجمعها وترميمها وشطب الشتائم فيها ثم وضعها أمام القارئ؛ فإذا نحن بصدد حكاية شاب عاشق، أغرم بفتاة اسمها رندة، فجنّ بها... ولكن رندة هذهِ كالحلم...كالزبد... كالرغوة... مما لا يقبض عليه... وسيقودهُ حبه هذا إلى الانتحار غرقاً.

في هذه المجموعة جوانب أخرى يمكن الحديث عنها، ولكنني سأكتفي بما قلته مُهنئاً القاصِ بهذا العمل الجميل الجديد بالقراءةِ؛ هذا العمل الذي أعلن ميلادَ صاحبهِ قاصّاً ناجحاً يضع قدميه بثبات على الطريق الوعر!

الإحـــالات

1. محمـد شـفيق شـيّا، في الأدب الفلسـفي، لبنـان 1986، ص 49 / نقـلاً عـن عبـد القـادر بـن سـالم، مكونـات السـرد في الـنص القصصـي الجزائـري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص26.
2. انظـر: د. نضـال الصـالح، النـزوع الأسـطوري في الروايـة العربيـة، اتحـاد الكتاب العرب 2001، ص 173 - 174.
3. إنريكـي اندرسـون امـبرت، القصّـة القصـيرة: النظريـة والتقنيـة، ترجمـة: علـي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2000 ص 336
4. فيصـل أبـو سـعد، حلـم بطعـم النعنـاع، اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق 2002، ص 6-7.
5. نفسه، ص39
6. عثمان الميلود، شعريّة تودوروف / عن عبد القادر بن سالم، (سابق)
7. نفسه، ص41
8. إنريكي اندرسون امبرت، (سابق)، ص 199
9. نفسه، ص 207
10. نفسه، ص 212
11. إدوار الخرّاط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة 1994، ص9.

" الملصق "..... صراعٌ نبيلٌ وخاسر!

صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة مجموعة " المُلصق " للقاص فرحان ريدان، وحَمَلَ الغلافُ إشارةً مفادها أن هذه المجموعة " فازت بالجائزة الأولى في مسابقة جائزة الشارقة للإبداع - الإصدار الأول - الدورة الأولى 1997 " "الملصق" إذاً هي المجموعة القصصية الأولى للقاص ولكنّ القارئ سيشكُّ في ذلك ولا ريب لتمكّنِ الرجل من أدواته؛ وأولها امتلاك النص عنده للمستوى التعبيري الصالح للحالة المرسومة، وثانيها قدرته على شحن نصوصه بروحٍ سردية شديدة الحيوية، بالإضافة لتماسك أجزاء تلك النصوص في كلٍ متناسق، بل لقد شكلت القصص السبع كلاً موحداً فنياً ورؤيوياً، والميزة الأخرى لهذا القاص هي وعيه الجيد بماهيّة هذا الفن الذي يجشّمُ نفسه عناءَ الخوضِ فيه، وقد تجلّى هذا في إعتاق القصّة القصيرة عنده - على الأغلب - من حملِ أفكارٍ كثيرة، (غليظةٍ)؛ على حدِ تعبير حيدر حيدر " [1]

---

1 - مجلة " دراسات اشتراكية"، عدد خاص عن القصة القصيرة في سوريا حوار مع القاص والروائي حيدر حيدر، ص84، دمشق، العدد 171- 172 - 1998.

وفي معرفتِهِ - على ما يبدو - أن الفن لا يعيش " إلا في شكله، وصفات الرشاقة فيه يجب أن تصدر عن بنيتهِ، عن عضويتهِ وليسَ عن موضوعه "[1] لكنَ قارئ " الملصق " سيدركُ أنَ قولي هذا لا يعني أن القاص سعى لتقديم نصٍ " لا ظلَّ له "، نصٍ منقطعٍ عن " الأيديولوجيا "؟ ولو فعل لكانت قصَصهُ " لا خصوبةَ فيها، لا إنتاجية لها " على حدِ تعبير رولان بات - الذي يقول: " إلا أن النص لمحتاجٍ إلى ظلّهِ. هذا الظل هو قليلٌ من الأيديولوجيا، وقليلٌ من العرض، وقليلٌ من الذات، وهذه أشباح وأورام وآثار. إنها سحابٌ ضروري..."[2]

وقعت المجموعة في (83) صفحةً من القطع المتوسط، وتكونت من سبعِ قصص هي على التتالي: النفخ في قربٍ مقطوعة - المُلصق - مضاء طعنة - الأشد ألفة - الضواري - كبرياء - المهرة في الريح.

وإذا كانت مهّمة القارئ - كما يقول روبيرت شولتز - أن يتكيّف مع أي عالم قصصي يدخلُهُ؛فإن مهّمة الكاتب أن يجعل هذا التكيّف جديراً بالعناء، وهذا ما يحققه فرحان ريدان في عملٍ مثير جداً للقلق؛ عمل يقدّمُ رؤىً مروّعةً مخيفةً تنفذُ إلى أعماقِ المجتمعات القمعيّة المتحجّرة؛ من خلالِ أبطال رائعين يعيشون صراعاً نبيلاً وخاسراً في سبيل حياة أجمل وأفضل، أبطال يبحثون

---

1 -جون هالبرين، نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي دمشق، وزارة الثقافة **1981**، ص **516**

2 - رولان بارت، لذة النص، ت: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط**1**، **1992**، ص **64**.

عـن الحريّـة، عـن القـيم النبيلـة، في مجتمـعٍ يوشـكُ أن يعـيشَ دونهـا؛ ولهذا فـإن أولئـكَ الأبطـال يصـطدمونَ بعشـراتِ الجـدران المحيطـةِ بهـم، وأهمهـا تلـكَ اللامبـالاة عنـدَ النـاس، وذلـكَ الصـمت والخـوف مـن كلِ شـيءٍ محـيط؛ لامبـالاة وصـمت يجعـلان عروقـكَ - أنـت القـارئ - تتفجّـرُ غيضـاً وتسـاؤلاً: " لمـاذا!؟ مـا هـذه الأصـنام الغريبـة؟ مـا هـذا الـدجاج الـذي لا يحـركُ سـاكناً، بينمـا السـكين ينتقـلُ مـن فـرخٍ إلى آخـر!"هـاهو أحـدُ أبطالـه يرمـى في سـيارةٍ حديثـةٍ، تحـيطُ بـه الوجـوهُ القاسـية الصـارمة، وتسـيرُ السـيارة إلى مكـان لا يعرفـهُ إلا الله أو الشيطان! فما الذي يفعلـه النـاس؟ لنقـرأ: " رأيـتُ رجـلاً علـى شـرفةٍ، وخلفـهُ في العمـق غيمـة سـاكنة مما يـوحي ببلـدةٍ جبليـة، وكـان الرجـلُ ينهـرُ زوجتـهُ وأولادهُ: " فوتـو عَ البيـت، فـوت ولا!! " ثـمَ دخـلَ خلفهـم وأغلـقَ بابـه، وأمـامَ بيـتٍ آخـر، قـال رجـل لزوجتـه: " الله لا يقلـع عـن قلبـهِ " وقالـت امـرأة:" حامـل السـلم بـالعرض " ص9. وسـنقعُ علـى حـالات مشـابهةٍ في مختلـف قصـص المجموعـة، ألا يـذكرنا أبطال فرحـان ريـدان بيسـوع وهـو يُرفـعُ علـى الصـليب لأجـل النـاس وتكفيراً عن خطاياهم، فلا يلقى إلا اللومَ والسخرية.

ورغـمَ أن القصـة القصـيرة (بعكـس الروايـة) غـير معنيّـة تمامـاً بسـبر أعمـاق شخصـياتها ورصـد مـا يعتمـل في دواخلـها، وأثـر ذلـكَ علـى سـلوكها الخـارجي، إلا أنَ القـاص يفعـلُ أشـياءَ مـن هـذا القبيـل في قصـتيه " الملصـق " و" كبريـاء " ولا يتوقـف عنـدَ السـطح الخـارجي للشخصـيات؛ ولكـنَ هـاتين القصـتين تشـذّان - مـن حيـث

الحجم - عن قصص المجموعة فهما طويلتان وترصدان زمناً غير قصير؛ وكأني به في هاتين القصتين يميلُ إلى أن الشخصية تقدرُ على مالا يقدرُ عليه " عنصرٌ آخر من المشكلات السردية، بحيثُ نُلفيها قادرة على تعريةِ أجزاء منا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا(....) فبواسطتها يمكنُ تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع."[1]

ولا بدَ لي من الإشارةِ أن الحيوانات تتقاسمُ البطولة معَ البشر عندَ فرحان ريدان في قصتين هما " الضواري " و"كبرياء"، حيثُ تروي الأولى قصةَ ظلم الإقطاعيين أو الشيوخ لفلاحيهم مستعينينَ بالدركِ على ذلك، وتروي الثانية قصة الجمل الملقّب بالعاشق، وترسمُ خلال ذلكَ حياةَ الفلاحين بكلِ ما فيها، في منطقةٍ ما من الوطن العربي. والطريفُ في هاتين القصتين من الناحية الفكرية هو سلوك أبطالهما من الحيوانات؛ فإذا كان البشرُ في قصص فرحان خائفينَ لا يردون ظلمَ ظالميهم، فإنَ الحيواناتُ لا تقبلُ بالظلم؛ ها هي ذي البقرة (خاضبة) في قصة "الضواري" لا تنصاعُ لأوامِرِ الأمير نواف، وتخرجُ ليلاً دونَ معرفة صاحبيها (فايز) وزوجته (غضيّة)، وتَردُ (المطخ) فتشربُ من مائه ما ترغب، حتى إذا اكتشفَ الزوجان ذلكَ، أو شكا على الموت خوفاً، مما قد يفعلُهُ الأمير نوّاف، وسارعَ فايز لمحوِ آثار أظلافِ البقرةِ في طين

---

1 - د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت ك1 1998، ص90

المطبخ، وعلى الدرب إلى داره.. وحين يستطيع الكلب البوليسي المدرّب (رياح) أن يقصَّ الأثر ويصل إلى (الباكة) حيثُ البقرة (خاضبة)، يرتجفُ فايز بينما تقف (خاضبة) قبالةَ الكلب حاميةً عجلها خلفها، ثمّ تنقضُ عليه، وتلصُقُه بقرنيها على الحائط، فلا تتركُهُ إلا ميتاً.

وفي قصة " كبرياء " نرى الناقة (غزالة) تنوخُ فوقَ جسد عايش – البدوي الذي خَدَعها وغدر بها بطريقةٍ دنيئة – فتتمرّغُ فوق جسدِهِ حتى تقتله، ونرى (العاشق) وهو الجمل بطل القصّة ينتقمُ من خصمِهِ الجمل الأسود (جهمان) لأنُهُ سَافَدَ (غزالة) التي رفضتهُ مراراً؛ حتى أذلّها (عايش) بدهائه ومكره! لكن هذهِ القصة تشكو من الإطالةِ والاستطراد؛ ولعلَّ تعاطف الكاتب الواضح مع بطلِهِ (العاشق) و(الفتى) الذي كانَ مُلازماً للجمل، هو الذي جَرَّهُ لذلك.

يستعملُ فرحان ريدان ضمير المتكلّم أداةً للسردِ في خمس قصص، وضمير الغائب في واحدة هي "الضواري"، وضميرَ المخاطب في واحدة أيضاً– " المهرةُ في الريح".

وإن كنتُ أميلُ إلى رأي د. عبد الملك مرتاض في أن استخدام أي من ضمائر السرد (الغائب، المتكلم، المخاطب) هو مسألة " جمالية لا دلاليّة "، وشكليّة لا جوهريّة، واختياريّة لا إجبارية. فليستعمل من يشاء منها ما يشاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السرديّة إذا كانت تُلامسِ الإسفاف، كما لن يستطيع الغض من تلكَ الكتابة، إذا كانت تشرئبُ إلى الآفاق العليا " [1]

1 - نفسه ص 197

إن كنتُ أميل إلى هذا الرأي فأنا أيضاً أؤيدُ صاحبهُ حين يقف على مزايا استعمالِ كل ضميرٍ من تلكَ الضمائر في السرد.

لقد أرادَ فرحان باستخدامه ضمير المتكلم أن يوهمنا - نحن القُراء - أنه إحدى الشخصيّات التي تقوم عليها الكثير من نصوصه، واستطاعَ " إذابة ذلك الحاجز الزمني، الذي كُنّا ألفناه يفصلُ مابين زمن السرد، وزمن السارد - فيغتدي الزمن السردي واحداً مندمجاً بحكم أن المؤلف يغيبُ في الشخصيّة التي تسرد عمله"[1] ونجد هذا محققاً تماماً في قصتِهِ الأولى " النفخ في قرب مقطوعة"؛ فالمؤلف يذوبُ في شخصية الضيف وينقلُ لنا حديثه مع نجيب، وما يراهُ على شاشة التلفزيون؛ وفي " الملصق " يُتابعُ فرحان تقمّصَ شخصيّة (أيسر): " سحقتُها بقدمي وأنا أتأملها وأتثاءب، كان طعماً مُرّاً رغمَ أنها من سجائري المعتادة " [2]. ويروح يسردُ علينا القصّة وقد استحالَ إلى مجرّد شخصيّة داخل العمل، شخصية " لا تعرفُ من تفاصيل السرد المستقبليّة وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى" [3] ولهذا سنلاحظ كيف يفاجَأُ أيْسر حين يَصلُ إلى قريّة صديقِهِ أدهم (نوّار اللوز) لينقَلَ سلامَهُ إلى أهلِهِ، ويخبرهم أن عمله في لبنان جَيّد، فتستقبلهُ صورةُ هذا الصديق على شكل مُلصق على جدران القريّة؛ لقد استشهد

1 - نفسه، ص **184**

2 - فرحان ريدان، الملصق، دائرة الثقافة في الشارقة، الإمارات العربية، **1998**، ص **10**

3 - د. عبد الملك مرتض السابق ص **185**.

في لبنـان. ويتـابعُ الأسـلوبَ نفسـه في " مضـاء طعنـة "، وفي " الأشـد ألفـة ". لكنـهُ في "المهـرة في الـريح" يتحـوّلُ إلى ضـمير المخاطـب، حيـثُ تقـود السـرد شخصـيّة امـرأةٍ مناضـلٍ مـا: " علقتُـكَ بخيطٍ علـى الجـدار، تحتـك: سـريرُنا، لعبـةُ ابنـك، المنشـفة الـتي تنشـفت بهـا ذاكَ الصباح.

– لـن أغسـلها، يمينـك: آيـة الكُرسـي في صـحن النُحـاس، تحتها: أنـتَ تُلبسـني خاتمـاً. " وهـذا الضـمير " يـأتي اسـتعمالُه وسـيطاً بـين ضـمير الغائـب والمـتكلّم، فـإذاً لا هـو يحيـلُ إلى خـارج قطعـاً، ولا هو يحيل إلى داخل حتماً، ولكنهُ يقعُ بين بين " [1].

ولقـد كـان اسـتخدام القـاص لهـذا الضـمير في قصـتِه المـذكورة علـى غايـةٍ كـبيرةٍ مـن التوفيـق؛ فـالمرأة المخذولـة المكسـورة تخاطـبُ زوجها المعتقـل الـذي لا تعـرفُ عنـه إلا القليـل، وتسـردُ قصـتهما منـذُ تعـرّف أحـدهما إلى الأخـر، وصـولاً إلى لحظـة النهايـة، وهـي تجلـسُ نـاظرةً إلى صـورتِهِ المعلقـة؛ ومثـل هـذا الخطـاب يتطلـب حميميّـة سـرديّة كـبيرة، وتعريـة شـديدة للـذات، وكشـف دقيـق لخفاياهـا، وهـذا يسـتطيع تحقيقُهُ ضمير المخاطب حين يتداخل مع ضمير المتكلّم.

أمـا القصـة الوحيـدة الـتي اسـتخدم القـاص فيهـا ضـمير الغائـب فهـي " الضـواري" حيـثُ يتقاسـم البطولـة – كمـا سـبقت الإشارة– البشر والحيوانـات؛ ولعـلَّ عـزوف فرحـان عـن هـذا الضـمير مَـردُّهُ إلى كثـرةِ اسـتخدامهِ عنـدَ القصاصـين والـروائيين؛ ولكـنَّ الحسـنة

---

1 - نفسه، ص 189

التي يصيبُها القاص هُنا هو وقوفه على الحياد وتواريه خلفَ السارد، دافعاً إلينا بما يشاء من حوادث وأفكار، رغم أنه يبدو عارفاً بشخصياتِهِ كُلها، ومتابعاً لكل ما يتعلق بها ويصدر عنها، لكنَ فرحان يحاولُ في إحدى الأماكن الانتقال إلى ضمير المتكلم راغباً - على مايبدو- في التوزيع؛ غير أنه يفشلُ في ذلك، فالانتقال الأول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم كان فاشلاً، ومحاولة العودة من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب جاءت غير مدروسة، وربّما أُتيح له النجاح فيما فعل لو قامَ بعمليتي قطع كأحد الحلول الفنيّة الممكنة.

ولو وقفنا قليلاً عند لغةِ القاص - ولغةُ القصّة هي أهم ما ينهض عليهِ وبهِ بناؤها، إنها الأم الشرعيّة للشخصيات والأحداث والحيّز والزمن وسواها من عناصر هذا الفن الجميل- لقلنا إن القاص يستخدمُ في نسيجهِ السردي لغة عربيّة جميلة ورشيقة؛ صحيح إنه لا يحفل كثيراً بالصورةِ والانزياح البلاغي؛ لكن لغتهُ لا تقعّرَ فيها؛ لغة تجنَحُ إلى البساطة مع المحافظة على السلامة، دون تعثّر. ولقد استطاع القاص أن يمتلك زمامها، وأن يتصرّفَ بها وفق ما يقتضيه الحال؛ فلا نكادُ نقعُ على نشازٍ في نسجِ مستويات اللغةِ السرديّة، رغم تمايز تلكَ المستويات تبعاً للسارد ومستواه الفكري ووضعه في النص. أما لغة الحوار فقد كانت مقتضبة مكثّفة وتَقعُ غالباً موقعاً وسطاً بين الفُصحى والعاميّة؛ فهي لغةٌ وسطى تكاد تكونُ فصحى في أماكن كثيرة لو

حُرِّكَتْ، وتصبحُ عاميّة مفهومة عند تسكين أواخرِ مفرداتِها؛ وقد تشذّ عن ذلك في بعض المواقع: " معندكش أم؟ "....، " خلّوه يلبس بوطه " ص8، بمعنى أن القاص أخضعَ لغة الحوار إلى انتقائية شديدة، فهي ليست تلك العامية المزيجة من الفرنسيةِ والتركيّة والانكليزيّة والعربيّة... كما قد نقرأ في كثير من الأعمال؛ وهذا ما يجعلها مفهومة في أي بقعة من الوطن العربي؛ وكما أسلفت يشذُّ عن ذلك في موقع أو موقعين كما فَعَلَ في " العاشق " حين يدور الحوار بينَ الفتى والبدويّة (غارة)؛ عندها نلاحظ لغة حوار بدويّ؛ وتبهرك هنا مقدرة القاص على إدارةِ الحوار؛ لكأني بهِ عاشَ في مضارب البدو ردحاً من الزمن؛ ولن يكون لنا إلا موافقة القاص على فعله؛ فلو أنه جعلَ (غارة) تتحدث العربيّة الفصحى أو أي لهجة من لهجات الأقطار العربيّة، لوجدنا ذلكَ ممجوجاً، وغير واقعي.

الحديث عن هذهِ المجموعة سيطولُ - لو أطلقتُ العنان لنفسي - ولكن لا بُدّ من التوقف على أيةِ حال راجياً لهذا القاص أن يتجنّب بعض المزالق التي وقعَ فيها (وهي قليلة جداً) في كتابتِهِ المستقبليّة؛ وبعضها في اللغة ومن ذلك قوله في قصة " كبرياء " على لسان الفتى: " رغم علمي أن معظم الجمال يهربون إذا سنحت لهم فرصة مشابهة "ص 62. فقد عامَلَ الجمال كمعاملة الذكور العقلاء وهذا خطأ وغير مستحب! وبخاصة أنه لم يأتِ على سبيل المجاز، وقوله في الصفحة (19): " فعندما

أفـق هكـذا أفقـد شـهيتي للطعـام " فقـد جـزم الفعـل دون سـبب يوجب ذلك.

وقـد يلجـأ إلى الشـرح أحيانـاً في سـياقٍ لا يتحمـلُ: " سـحقتها بقـدمي، وأنـا أتأملـها وأتثـاءب، كـان طعمهـا مـراً رغـم أنهـا مـن سـجائري المعتـادة، فمزاجـي سـيء، أو أن سـاحة العُمـال في (عاليـه) حيـث كنـتُ أقـف، أوحـت إلـي بـالغمّ " ص 10. فقـد كـان علـى السـارد ألا يُصـرّح أن مزاجـه سـيء، وأن يجعلنـا نـرى ذلـك بأعيننـا لا أن نسـمَعَهُ منـه، وبعـدَ المقبـوس السـابق بقليـل يقـول: " التقطـتُ زوّادتـي وانـدفعتُ تجـاه السـيارة وأنـا أظـن أن بقيّـة العمـال سيتراكضون ويزاحمـونني ففـي لبنـان بطالـة ملحقـة "ص10، وهنـا كـان عليـه أيضـاً ألا يخبرنـا أنّ في " لبنـان بطالـة مـا حقـه " وعليـه جعلنـا نراهـا بطريقـةٍ مـا؛ وهـذا يحـدثُ أيضـاً في الصـفحة (38) حـين يقـول: " إذْ يعـرفُ الطلبـةُ أن أسـاتذتهم يتـأخرون وأنهـم يقضـون الليـل في لعبـة اسمهـا طرنيـب واحـد وأربعـين ". أخـيراً... تحيّـة مـن القلـب لهـذا القاص الذي يعدُ بالكثير.

مراجع وهوامش الدراسة:

1. مجلّة " دراسات اشتراكيّة " عدد خاص عن القصّة القصيرة في سوريا، حوار مع القاص والروائي حيدر حيدر، ص 84 دمشق العدد 171- 172-1998

2. جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، وزارة الثقافة، 1981، ص 516.

3. رولان بارت، لذّة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط، 1992، ص 64

4. د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلّة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت كانون أول 1998، ص90.

5. نفسه، ص 197.

6. نفسه، ص 184.

7. فرحان ريدان، الملصق، دائرة الثقافة في الشارقة. الإمارات العربية المتحدة، 1998، ص10.

8. د. عبد الملك مرتاض، مصدر سابق، ص 185.

9. نفسه، ص189.

" السُكّرة "- شخصيات نسوية طافية

وميـــل للتـــأريخ

" السُـكّرة " هـي الروايـة الأولى لسـمير أسـد الشـحف، والعمـل الأدبـي الثـاني بعـد مجموعتـه القصصـيّة " إلى الجحـيم " الصادرة عن دار الينابيع في دمشق 2003.

تقـع هـذه الروايـة في 214 صـفحة مـن القطـع المتوسـط، وقـد صـدرت عـام 2009 ضـمن مطبوعـات جـائزة المزرعـة للإبـداع الأدبـي والفـني، بعـد أن فـازت بالمرتبـة الأولى في مجـال الروايـة للعـام 2007، وبقـرار لجنـة تحكـيم مشـكلة مـن الأدبـاء: خـيري الـذهبي، واسـيني الأعرج، محمد أبو معتوق.

أولاً: في العتبات النصيّة:

لا يختلفُ اثنان مـن نقّـاد الروايـةِ حـول أهميّـةِ العتبـات النصـية المختلفـة في إضـاءة الطريـق إلى الـنص الروائـي، ووضـع مفـاتيح

القـراءة في يـدي المتلقـي، أو حجبهـا عنـه وتركـه يـدخل أعـزل مما يسـاعده، وجعلـه يتخـبط في متاهـاتِ العمـل ومـا إلى ذلـك، والعتبـات المـذكورة هـي الغـلاف، والعنـوان والإهـداء والمقدمـة والهـوامش إن وجـدت..... ومـا إلى ذلـك؛ وهـي كلـها بالإضـافة إلى الخـواتيم إن وجـدت تشـكلُ " معجـمَ نـصٍ مـوازٍ " يجـب ألا يهمـلَ لحسـاب " المـتن الرئيسـي " فـالمتن لـيسَ " ذاتـي الكينونـة، مكتفيـاً بنفسه، يحققُ حضوره في العالم بمعزلٍ عن النص الموازي "[1]

ذلـك أن الموازيـاتُ النصـيّة " هـي الـتي تهيـئُ (المـتن) ليكـون كائنـاً متميـزاً، فانتقالُـهُ مـن حـالِ الهيـولى إلى الكينونـة والوجـود (الشـكل) مرهـونٌ بـه "، ومـن هنـا تتراكـمُ خطـورةُ العنـوان، ومعـه الموازيات النصيّة في كونِهِ مفتاحاً لفعل القراءة "[2].

العنوان:

قد يكونُ من الصعب الحديث عن العنوان بمعـزلٍ عـن الغـلاف، لأنهما يفاجئانكَ معاً... وتلتقطهما عيناك في اللحظة نفسها، لكن لا بـأس من تأجيل الحديث عن الغلاف قلـيلاً وإلى الفقـرة الثالثـة مـن العتبـات، لنصب اهتمامنا على العنوان وحده خوفَ الوقوع في التشتت.

يُعَـدُّ الـبعض العنـوانَ " أخطـر البـؤر النصـيّة الـتي تحـيطُ بـالنص، إذ يمثّـلُ - في الحقيقـة - العتبـة الـتي تشـهدُ عـادةً مفاوضـات القبول والرفض بين يـدي القـارئ والـنص، فإمـا عشـقٌ ينـبجسُ وتقـعُ لـذة القـراءة - وإمـا نكـوصٌ، ليتسـيّد الجفـاءُ مشـهدية العلاقـة،

فالعنوانُ، هو الذي يتيحُ (أولاً) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاتِه ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها. هكذا يُعرِّفُ (العنوانُ) النصَّ بتسميتِهِ وتحديد تخومه ومجالهِ، ثمّ يقتنصُ قارئاً له، ليدُقَّ، من ثم نواقيس القراءة...."[3]، و"الخطاب الأدبي " هذه الأيام يزخرُ بضروبٍ من العناوين تعكسُ مدى الأهمية التي يوليها المبدعُ لهذه العتبة، رغبةً في بناء عناوين مختلفة عما أنجزتهُ المراحلُ الأدبية السابقة، تحقيقاً لقطيعةٍ جمالية مع ذلك المنجز، أساسُها الرغبة في تقديم المختلف والمغاير وغير الثابت أو المستقر، بل المفضي إلى القلق والتيه وعدم الركون إلى قراءةٍ واحدة وما إلى ذلك. وأمام كل هذا يفاجئنا الكاتب باختيار عنوان (السُكرة) لروايته، و(السُكّرة) كما سنكتشِفُ فور وقوفنا على العتبة الثالثة (الإهداء) من عتبات النص، هو اسم بلدةٍ أو قرية، يكتب الروائي إلى صديقه الشاعر قائلاً " إنها السُكّرة التي أحببتها، كما أحبكَ أهلها كواحدٍ منهم " وبالتالي فنحن أمام عنوان تقليدي يحيلنا إلى عشرات الروايات التي حملت عنواناتٍ هي أسماء مُدن أو قرى أو أحياء من " السكرية " إلى "زقاق المدق" و" خان الخليلي " و"نجران" وغيرها وبالتالي فنحن أمام كاتب يقف بمنأى عن التحولات العارمة على صعيد العنونة، التي أصابت الرواية الحداثية وما بعد الحداثيّة. ومع ذلك، وبعد أن نتوغل في الرواية ونكتشف أن لا مسّوغ مادي أو موضوعي لتسمية بلدة " السُكرة " باسمها هذا، وأن لا وجود حقيقي لقرية

بهذا الاسم في جغرافيا المكان الخارجي، نرتد لنتلمس أسباب هذه التسمية وأبعادها في الجانب الجواني الداخلي عند أبطال العمل وشخوصهِ من غالب الجابر الجد الأول، الذي رفض ترك السُكرة وبنى لنفسه بيتاً على مشارفها بعد خلافه مع أميرها وصولاً إلى ابن الجمال، جهاد النّجار وجابر الجابر الذي سينجب سعد الجابر، الشخصية الرئيسة في العمل، ونكتشف بعد ذلك أن هناكَ طعماً حُلواً ينبعث تحتَ ألسنتنا ونحنُ نتعامل مَعَ السُكّرة مثلما هو الحال عند أبنائها من شخوص العمل الروائي، الذين يدورون في فضائها، وإن خرجوا منها، ما استطاعوا إلا أن يعودوا إليها....وعليه نعثر على وظائف عديدة لهذا العنوان البسيط الذي يبدو تقليداً: وظيفة تأثيريّة، وأخرى إحالية، وثالثة رمزية ستتكشفُ بدقة حين ندرس الفضاء الروائي.

ب- المقدمة:

قد تكونُ مقدمةُ الرواية من أهم العتبات النصية، لكنها في حالتنا هذه مقدمة كتبتها لجنة الجائزة، وتضم تعريفاً بالعملِ وباللجنة المحكمة، وتقدم بعض الآراء النقدية لهذه اللجنة تسوّغ فيها سبب منح الكاتب المرتبة الأولى ونحن إذ نحترم هذا الرأي، لن نجعله جداراً بيننا وبين العمل نفسه، ولذلك سنتجاوزها إلى ما يليها.

ج- الإهداء:

يتألف الإهداء من شطرين الأول يوجُّه الروائي عمله فيه أو يقدمه إلى صديقه الشاعر وقد أشرنا إليه سابقاً، وهو مشحونٌ بدلالاتٍ تفيد القارئ في تلمسْ مدخل إلى النص، ففي الشطر المذكور من الإهداء وهو مكون من جملتين " إنها السُكّرة التي أحببتها، كما أحبك أهلها كواحد منهم "، يحاول الروائي أن يقنعنا سلفاً أن " السُكّرة " البلدة هي مكان فيزيائي حقيقي موجودٌ بذاتهِ، وليس " مكاناً مصطنعاً يشغل فراغ الرواية، ليسَ مكاناً لفظياً متخيلاً صنعتُهُ اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاتهِ "، بل هي مكان طبيعي، حقيقي موجود في الواقع الخارجي، ، مأهولٌ بسكانٍ طيبين، يبادلون الناس مشاعر المودة والمحبة كما فعلوا مع الشاعر؛ صديق الروائي المذكور آنفاً.....

إنها في كل الأحوال لعبة جميلة متقنة، والغرض الأوّل منها تعميق مسألة الإيهام بواقعية المكان والإمعان في تشخيصه ليضم الشخوص التي ستطالعنا بعد قليل، وتصبحْ الأحداث والأفعال التي تقوم بها أموراً قابلة للحدوث ومحتملة الوقوع؛ هذا بغض النظر عن الغرض الثاني من الإهداء والذي يتعلق بمشاعرَ وصداقةٍ تربطُ بين الروائي منشئ النص، والشاعر الذي يهدى إليه.

الشطر الثاني من الإهداء يقول: " إلى زوجتي الغالية: المرآة التي احتملت حماقاتي، والأحبة حسان وحنان وليلى " وهم جميعاً

عائلة الروائي... وما أظن أن هذا الشطر يلعبُ دوراً دلاليّاً يفيدنا في الدخول إلى متن الرواية.

د- الغلاف:

ما قرأتُ من قبل دراسةً نقدية لعمل روائي، تصدى فيها الدارسُ للغلاف بوصفهِ عتبة مهمة من عتبات النص، وقد يشير قلة قليلة من الدارسين إلى اسم مصمم الغلاف على أكثر تقدير.

غلاف رواية " السُكّرة "، يحملُ اسم الروائي في أعلى الصفحة إلى اليمين مكتوباً بلونٍ بني محروق متفاوت الكثافة، وإلى الأسفل منه وبخطٍ فني عريض يأتي اسم الرواية باللون الأخضر الزيتي وتحت العنوان تماماً تشغل لوحة مائية مساحةً تعادلُ ربع الغلاف تقريباً، وهي للفنان محمود خليف، يضم الغلاف أيضاً مفردات أخرى منها شعار جائزة المزرعة (طائر يحملُ رسالة) وشعار دار النشر، وتحت لوحة الغلاف وباللون الأحمر الكابي سطرٌ يشير إلى أن الرواية فائزة بالمرتبة الأولى في الجائزة المذكورة لعام 2007، ما يعنينا على كل حال هو لوحةُ الغلاف، التي اختارها مصمم الغلاف وهو قاص أيضاً قرأ العمل جيداً ولا بد؛ هو جمال سعيد....

يشغل مساحة اللوحة بورتريه امرأة من الرأس حتى بداية الحوض وهي شابة، ممتلئة الجسم، ترتدي ثوباً شرقياً " كلابيّه " مطرّزة حول العنق وحول بداية الأكمام يوحي بريفية المرأة، يطفو اللون الأحمر الدافئ على مساحاتِ اللوحة ويتم كسرهُ قليلاً في

بعض المواضع بالبني وغيره، وحين يشعر الفنان أن ذلك غير كافٍ يستخدمُ الأخضر قليلاً على يمين المرأة نحو الأسفل، والأزرق والأخضر إلى يسارها من الأعلى، مستفيداً من برودة هذين اللونين؛ للتخفيف من حرارة جو العمل؛ ومع ذلك تظلُّ اللوحة المشغولة بموهبة عالية دافئة على العموم..... قد يبدو كل ذلك للوهلة الأولى لا معنى له، أو لا علاقة له بالعمل، ولكن حين نبدأ شيئاً فشيئاً نسبرُ أغوار الرواية ونتعرف إلى شخصياتها النسائية المغرية والمتنوعة والقوية نجد أننا نسارعُ بين الفينة والأخرى إلى النظر في لوحة الغلاف، تطالعنا في بداية الرواية نهيلة زوجة الشيخ حمدان (في بداية الأحداث) التي يسلبها جابر لُبّها فتبتكر خطة جهنمية للحصول عليه تكّلفها التخلص من الجنين، وتنجح في اقتناص جابر، ثم تأتي غزالة[5] ابنة زينب وجهاد النجّار، ذات المصير المعقد والدرامي، وهي حبيبة سعد الأولى وعشيقته بعد زواجها من الأستاذ، ثُمَّ تظهر (لمياء) فتاة المدينة، المتّحررة، التي تتصرف على هواها وتخوض تجارب عشقية مختلفة أهمها عشقها لسعد، وحملها منه، بالإضافة لشخصية ماري وزينب وغيرهن.. ممن سنقف عندهن في الحديث عن الشخصيات.

إن كل واحدة من هؤلاء النسوة ستعيدك إلى دفء لوحة الغلاف بشكلٍ أو بآخر... لكنك ستحسمُ الأمر أخيراً لصالح (غزالة)؛ فبورتريه المراة، هو بورترية غزالة، بكل ما فيها من قوة وصبر ومغامرة وطيبة وقد تتساءل طويلاً؛ لماذا لايكون هذا

البورترية هو بورترية " السُكّرة " / المرأة التي أنجبت نساء الرواية كلهن ماعدا ماري ولمياء...

بل حتى ماري نفسها ألم تعش فيها أجمل أيام حياتها، حين ناضلت مع أخيها لتأسيس البؤرة الأولى لحزبها اليساري في " السُكّرة "بل في المنطقة كلها ونجحت في ذلك...

إذاً ألسنا أمام عتبة مهمة من عتبات الرواية، عتبة لا ينتهي دورها بعد أن تعبرها، بل يبدأ وتدخل هي نفسها في تفاعلٍ مع شخصيات العمل التي تبرز تباعاً، ومع مكوناته عموماً.؟

هـ- ما يشبه الاستهلال أو المقدمة:

بعد الإهداء يفاجئك الروائي بصفحتين هما أقربُ إلى استهلال أو فاتحة للسرد لكن دون عنوان. يضيعُ في هاتين الصفحتين صوت الروائي نفسه في صوت سعد أو العكس، وصوت المرأة التي يخاطبها ويتحدث عنها بصوت لميا، لكن شخصية الرجل ليست سعداً تماماً وشخصية المرأة ليست لمياء تماماً وستكتشف ذلك حين تصل إلى الصفحتين 117 - 118 من الرواية لتجد الفاتحة هذه نفسها تتكرر والمشهد نفسه ولكن بعد تخليصها من بعض الجمل وأهمها ما ورد في السطر الأول حين يقول الرجل "أعرف أن الوسامة تنقصني، لجذب امرأة من النظرة الأولى، ولذلك علي أن أثرثر جيداً كي أصنع جسراً إليها "[6]، ثم حين تصرح المرأة متحدثة عن زوجها أو عشيقها: " مازلت أنام معه، ليس لأنني أحبّه بل لمجرد الرغبة فقط ".

الاختلاف الذي طرأ على هاتين الصفحتين وهما تستخدمان في فصل " العاصمة " من فصول الرواية يشعركَ بصراعٍ في نفس الروائي ورغبة - كما يبدو لي - بسحب الرواية نحو تخوم السيرة الروائية، في محاولةٍ للإيحاء من بعيد أن سعداً هذا إنما هو أنا (الروائي)...

وقد تعزز هذا الرأي بسبب بعض السطور التي ترد هنا أوهناك ومنها السطران اللذان يختمان الفاتحة: " وحين نجحت القصة اكتشفت سراً من أسرار الكتابة..... وهو أن كل قصة أو قصيدة ناجحة، هي رسالة إلى شخصٍ ما وحتى الرواية، ليست إلا رسالة مطولة.... " وعلى أهمية هذا الاحتمال فهو لا يعنينا كثيراً، إلا بمقدار ما يخدم العمل لأن كثيراً من الروائيين ظلوا في أعمالهم الأولى يدورون حول شخصياتهم وسيرهم الخاصة، لكن ما يعنينا أن هذه الفاتحة من حيث أرادت أن تقدم سرداً استباقياً (سيلجأ إليه الروائي كثيراً) يقول لنا فيه إننا أمام قصة عشق حديثة بصورة ما، ولسنا أمام رواية ستغرق في الحديث عن قريةٍ نائية في الجنوب السوري، وقعت في تناقضٍ في رسم الشخصيّتين الرئيستين في العمل (سعد وليا)، فسعد وطوال العمل، لم نرَ (ولم يخبرنا أحد) أنه ليس وسيماً بدليل سهولة إقامة العلاقة بينه وبين غزالة وليا مثلاً، وليا لم تصرح لسعد حصراً أنها " تنام مع شخصٍ غيره لمجرد الرغبة وليس لأجل الحب " بل جهدت لإخفاء علاقتها السابقة بحبيبها الأول. وعليه، يبدو لي أن هذه العتبة شوشت النص وجعلته قلقاً من حيث رمت إلى غايات أخرى وكان الأفضل

للروائي أن يتخلّص منها، حتى لو كانت تعني له شيئاً ما على صعيد شخصي.

ثانياً: في بناء الرواية

تبدو بنية العمل بصورة عامة وللوهلة الأولى أقرب إلى بنية الرواية الكلاسيكية، فنحن أمام عمل تشدُّ أجزاءَهُ وحدة عضوية تنبني على حبكة متماسكة، يتكوّن من ثلاثة فصول هي على التالي: السُكرة - الصداقة - العاصمة، وخاتمة حملت عنوان "حفل الختام"، تتصاعدُ الأحداثُ في هذه الفصول وتتنامى كلما اقتربنا من الخاتمة، وتسير بصورةٍ عامة نحو الأمام، في الفصل الأول يتم تقديم تاريخ " السُكّرة " للقارئ، تارةً من خلال كلام سعيد، أومن مذكراته، وتارةً على لسانِ راوٍ عليم ويحسن الروائي بوسائله المختلفة تقديم هذا المكان الرئيس من أمكنة فضائه الروائي، وتقديم شخوصه أيضاً، فنقرأ كيف بُنيت " السُكّرة " ومن فعلَ ذلك، ونتابع التاريخ الاجتماعي والسياسي القريب لأهلها مثل ابن الجمال وجهاد النجّار وجابر الجابر وأبو جلال، وحكاية كل من هؤلاء الثلاثة بما فيها زواج كل منهم، وذريته، فزواج جهاد النجار من زينب يثمرُ " غزالة " وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في العمل، وزواج جابر الجابر ونهيلة (المرأة القاسية التي رمت وليدها من الشيخ حمدان لتتزوج جابر) يثمر (سعداً) الشخصية المحورية في العمل.

ويشهد هذا الفصل رصداً لحراك سياسي عاشته "السُكّرة" يتمثل في تأسيس الحزب الشيوعي السوري فيها، ومن ثم الوحدة وما رافقها والانفصال، ويشهد رصداً أيضاً للوضع الاجتماعي والبنية الفكرية الدينية للمكان ومعتقدات الناس وأكثرها غرابةً حكايةَ اقتراب القيامة، حتى أن إحدى العرافات تحدّد موعداً لذلك ويساندها مجموعة من الشيوخ وتقوم الدنيا ولا تقعد إلا بعد عدّة أيام، حين يرى الناس أن الحياة الدنيا لازالت مستمرة بكل ما فيها، ويعثرون على جثة تلكَ العرافة مرمية أمام بيتها.

وخلال كل ذلك يكبر سعد وغزالة وتنشأ قصة حبٍ غريبة بينهما، غريبة لأن سعداً لا يحسم الأمر تجاه غزالة، فهو يحبّها ولا يعترف لها، ويذوب شهوة ورغبة بها لكن سرعان ما يتخلى عنها عندما يخطبها أستاذهما في المدرسة، وقد يتخلى عنها لصديقه جلال كما سنرى، في الفصل الثاني " الصداقة " لأنه يؤمن كما بدا لهُ حينها أن الصداقة العظيمة - كما يسميها - بين رجلين لا يمكن أن تفسدها امرأة؛ وما دامَ جلال يحب غزالة حتى الموت، فلماذا لا يتركها له دون النظر إلى مشاعرها هي... فإذا بها تتزوج أستاذها صارخةً بهما " إن السُكّرة لا تنجب إلا الأصدقاء والخصيان "، ومع ذلك تقيم علاقة غير شرعية مع سعد.

صداقة سعد وجلال وهي موضوع الفصل الثاني من العمل صداقة تقوم على وحدة المعتقد الحزبي والفكري أولاً، وسوف يجيد الروائي في تصوير شخصية جلال ومشكلاتها

وعقدها، التي ستكون غزالة وسعد عاملاً رئيساً فيها، بالإضافة إلى تكوين بيولوجي وتربية أسرية تسهم في ذلك بصورة تدفعُ جلال إلى الإدمان على الكحول ومن ثم محاولة الانتحار تحت ضغط جملة إخفاقات، أهمها فشله في الزواج من غزالة، وفي الجنس مع الفتاة التي زوّجه أبوه إياها عنوةً رافضاً تماماً أن يخطبَ له غزالة وصارخاً تلكَ الصرخة المدوية " لا نريد ابنة الكافر، لا نريد ابنة الأرملة ".

كل ذلك يدفع سعد إلى مغادرة " السُكّرة " نحو العاصمة؛ فيبدأ الفصل الثالث.

في العاصمة يعمل سعد في معمل الإسمنت، قسم صفائح " الأترنيت " ويتابع دراسته في الجامعة، وينخرط في العمل الحزبي، ثم ينتقل ليعيش في بيت الحزب نفسه بعدَ أن يلتقي " ماري " الشخصية التي ظهرت في الفصل الأول وأسهمت في إنشاء البؤرة الأولى للحزب في " السُكّرة "، وكان بيت ماري في العاصمة هو بيت الحزب، وهناك يلتقي لمياء ابنة أخت ماري، التي تساعِدُهُ في النشر، وتُسرُّ بموهبته في الكتابة، ثم تنشأ علاقة حب بينهما، حب مضطرب، قلق، سببُهُ على الأغلب التكوين الاجتماعي والفكري لسعد - وهذه مسألة أخرى سنتناولها لاحقاً بالتفصيل. خلال كل ذلك لا ينسى الروائي أن يرسم الحراك السياسي في سوريا، وفي الحزب الشيوعي تحديداً وما سيصير إليه من انقسام وتشرذم وما إلى ذلك، وفي هذا الفصل تُقْدِم لميا على إسقاط جنينها من سعد، حين يفاجئها برفضه للجنين وبارتيابهِ حول أبيه؟ بل الأدهى من ذلك نراه ينهال عليها ضرباً...

ونستغربُ عودة العلاقة الجنسية بينهما بعد عملية الإجهاض... وقيام لميا بإخفائهِ في بيتها حين يصبُحُ مطارداً، لتنتهي الرواية، بقرع باب لميا، وسقوطها أرضاً حين تنظر من النافذة، مما يوحي أنها رأت رجال الأمن وقد اكتشفوا مكان سعد، وبالتالي تبقى النهاية مفتوحة، لكن الدلالة واضحة على اعتقالِ سعد. إنَّ ما سبق استعراضه من تصاعدٍ بصورة عامة للأحداث مع الزمن، وتسلسل في تتالي الفصول وصولاً إلى الخاتمة يوحي ببنية تقليدية للعمل، لكن الدخول عميقاً في بنيته يجعلنا نلمسُ ميلاً حداثياً في البناء كان يخترق تلك البنية التقليدية وهو يتمثل في:

1- **استخدام السرد الاستباقي بصورة متكررة:** كأن نقرأ في حديث الراوي عن سعد وهو بعد فتىً في المدرسة مع غزالة: " ومنذُ ذلك الحين قرر سعد الاحتراف، وبدأ ينسج الأكاذيب التي ستتحول مع الزمن إلى قصصٍ ورواياتٍ "[9]، وهذا ما سيحدث في النصف الثاني من الرواية حيث ينشر سعد قصصاً قصيرة. وكأن نقرأ أيضاً مقطعاً طويلاً يصوّر ما ستؤول إليه غرفة جلال الخاصة مستقبلاً: " سوف يتحول المكان مع الزمن إلى ما يشبه مقّراً للمنظمة الحزبية. أو الأقرب إلى مكتبٍ صحفي تُحرر فيه الرسائل شبه السرية، والجريدة المحلية ونشرات ثقافية وفنية، وسوف يشكل سعد وجلال ثنائياً متناغماً في تلكَ النشاطات المتنوعة، وسوف تنعقد بينهما صداقة متميزة، وذات يوم سيأتي سعد في وقت متأخر حاملاً إلى جلال أول رسالة غرامية

يتلقاها، وسوف يكافئه جلال بإعطائه نسخة عن مفتاح غرفته عربون صداقة إلخ... [10]

وفي حديث طويل للراوي عن سالم - وهو الوليد الذي أخذته الداية من نهيلة وأعطته للبدوي " خلف " فسافر به - نقرأ بعض الجمل القصيرة التي تقدم سرداً استباقياً؛ كأن يقول الراوي: " ولأنه عاش مع المهانة، لجأ إلى الخديعة لحماية نفسه من شقاء الأولاد وتحقيق رغباتهم... وسوف تنمو تلك الميزة فوق مقاعد الدراسة... فجميعهم من الأيتام، ينقصهم الحنان ولهم طبائع مشوهة... إلخ "[11]

وسيقول الراوي نفسه في نهاية المقطع الخامس في الحديث عن سالم: " هكذا أصبَحَ سالمٌ مُترعاً بأفكار قلقة تفتقدُ إلى الثبات، تشبه قدراً يغلي على النار، مثله مثل أخيه في دمشق، ستدفعه الحماسة يوماً إلى التطوّع من أجل فكرة "[12]. طبعاً سيتحقق ما يقوله الراوي في تخوم الرواية الأخيرة حين يتطوع سعد للقتال في لبنان مع حزبه، بينما يتجه سالم اتجاهاً آخر تماماً؛ يتبنى حقوق الإنسان ويرفض مفهوم الأوطان تماماً. ولسوف تغصُ ثنايا النص كله بهذا الشكل من السرد الاستباقي الذي يغذي عامل المتعة والشغف بالنص، والشوق لمتابعته.

2- **استخدام السرد الاسترجاعي:** وهذا النوع أيضاً يكثر استخدامهُ في الرواية، ومنذُ المقاطع الأولى فيها. يبدأ فصل "السُكّرة" بصفحة ونصف تقريباً من مذكرات سعد وضعها الروائي بين قوسين وبدأت على النحو التالي " السنوات الثلاث

التي أعقبت ولادتي، عَمَّ فيها القحط والجفاف وتسلط الأوبئة والمجاعات والمظالم... ألخ " ثم نجد الروائي يغلقُ قوس المقبوس من مذكرات سعد ويكلف راوياً عليماً بالسرد. وهذا الراوي يبدأ الحديث عن جابر والد سعد ونهيلة أمه، وكيفية لقائهما ولكنه ما يلبثُ أن يرجع إلى الماضي غير القريب ليتحدث عن الجد الأوّل غالب الجابر وعن خروجه على سلطة الأمير، واستقراره في منطقة " السُكّرة " وقبول الأمير منحه ذلك المكان الموحش الذي تعبث به الأشباحُ والشياطين والوحوش الكاسرة. ثم يقفز من جديد إلى زمنٍ أقرب قليلاً مَرّ على " السُكّرة " وصولاً إلى الزمن الذي يتحدث فيه وهكذا دواليك وفق حركة "زكزاكيّة "

وإذا ما جمعنا الأسلوبين السابقين أعني السرد الاستباقي والاسترجاع مع السرد العادي أو التصاعدي لاحظنا كيف عمل الروائي على كسر رتابة الزمن الذي لا يعرف إلا التقدم البليد إلى الأمام، وكيف منح بنية النص حيويّة وديناميكيّة، ستزدادانِ تأثيراً وعمقاً حين تتفاعل أشكالُ السرد السابقة مع طرائقِهِ التي اعتمدت التنويع في ضمائر السرد فتارةً يوكل الروائي المهمة لراوٍ عليمٍ غير مشارك، وأخرى ينقُلها إلى سعد؛الذي يأخذ بناصية الحكي، أو إلى ابن الجمّال أو جابر أو جلال أو جهاد النجار، بحيث يترك لهؤلاء أن يسردوا؛ لتهيمن عند ذلك لغة ذاتية في التعبير، وليقدم هؤلاء نتفاً تعنيهم هم بالذات من الحكاية الشاملة التي تشدّ أواصرها " السُكّرة "، ويرتاحُ هؤلاء الرواة المشاركون طويلاً

حينَ يعود السرد كثيراً إلى الراوي العليم غير المشارك وتتغير اللغة من ذاتيةٍ إلى شبه موضوعية أو خارجية... ويستخدم الكاتب أيضاً أسلوب المذكرات، وهو عملياً شكلٌ من أشكال نقل دفّة الحكي إلى صاحب المذكرات نفسه، وهذا ما يفعله مع سعد ولميا.

ثالثاً: في لغة الرواية:

تضمُّ النصوصُ الروائية مستويين لغويين على العموم[13]؛ " المستوى الأوّل هو المستوى الأساسي الفصيح الثابت في اللغة، وهو مستوى تحافظ اللغة بواسطته على بنيتها ولا تقوم بغيره، ويتشكّل هذا المستوى من سنن مُحدّدة تضبط تراكيب اللغة، وأساليبها النحوية "[14]، وعلى من يتحدث تلك اللغة ويكتب بها أن يتقيد بتلك السنن، ليس بهدف الحفاظ على اللغة نفسها فحسب، بل بهدف إيصال ما يرغب في التعبير عنه إلى الآخرين، فاللغة قبل كل شيء أداةُ إيصال " وأي فسادٍ في التركيب النحوي يؤدي إلى فسادٍ في المعنى "[15]، والمستوى الثاني: "هو مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأساسي الأول العام والثابت، وهذا الاستعمال الخاص، أو الانزياح يهدفُ إلى غرضٍ معينٍ "[16]، وهو غرضٌ فني جمالي بالدرجة الأولى، إنه انزياحٌ إبداعي بكل معنى الكلمة.

ينطلقُ من المستوى الأوّل الأساسي العام ويرتكز عليه ويستعملهُ استعمالاً خاصاً بالكتابةِ الفنية، وبالنظر إلى لغة " السُكّرة " من هذا الباب نلاحظ ما يلي:

آ – تحققُ الرواية المستوى الأوّل، من خلال امتلاك صاحبها إلى حدٍ لا بأس به سنن وقواعدَ الكتابة العربية، مع ميلٍ إلى الضعف في بعض الجوانب، ولا سيما في دقة سبك الجملِ ومراعاة التقديم والتأخير في أركانها، واستخدام أدوات الربط الصحيحة بين الجمل وحروف الجر المناسبة في هذا الموقع أو ذاك، وتزامن أفعال بعض الجمل.

لنقرأ مثلاً هذه الجمل التي اخترتها لا على التعيين:

- " كادت نهيلة تتراجع حين يحاصرها اليأس "، والصواب: حين حاصرها اليأس.
- "أما نهيلة فلا يمكنها نسيان ليلة زفافها "، وربما كان من الأفضل أن يقول " ما كان بمقدور نهيلة نسيان ليلة زفافها "
- " طافت شوارع " السُكّرة " مسيرة ليلية وهم يحملون الشموع والمشاعل "... على من يعود ضمير (وهم)؟
- أبو جلال رجلٌ عصامي من برج السرطان، ويظلُّ احتمالاً كون تاريخ ميلاده غير معروف بدقة "، جملة مربكة تماماً.
- " قرأ للجاحظ وأبا العلاء وابن سينا"، والصحيح: وأبي العلاء وابن سينا.
- "هل الأستاذ هو الرجل الأكثر حماقة في هذا العالم "؟ والأفضل مثلاً: أليس هذا الأستاذ هو الرجل الأكثر حماقة في العالم؟.

- " فكّرَ نحو المدينة "، والصحيح فكر بالمدينة.
- " وقد تعذر عليه رؤية وجهها كاملاً، نصفه الأيسر فقط "

ماذا يريد أن يقول:؟ وما إلى ذلك من المشكلات اللغوية.

ب- فيما يتعلق بالمستوى الثاني: أي مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأوّل، وبالتحديد الانزياح الإبداعي وما يتعلق بلغة المجاز، والعمل عموماً على خلق لغة خاصة تماماً بالروائي، ضمن هيكل اللغة العربية الكبير لا تلفت انتباهنا رغبةٌ واضحة عند الكاتب لتحقيق ذلك... لقد كان جلُّ اهتمامهِ منصباً على الغاية التوصيلية للغة، ولم يحاول أن يخلق لغته الخاصة، اللهم إلا في مواضع مُحدّدة - ولكنها لا تشكل سمة عامة - يستخدمُ الكاتب فيها اللغة استخداماً جمالياً خاصاً؛ كان يقول: " كانت الأرض مشتعلة حوله بأزهار شقائق النعمان " ص16.

- " سطع اسم ماري في " السُكّرة "، وتناثرَ عطرها في الطرقات " ص20

وقد يستمر هذا التألق صفحةً كاملة، حين يدور الحديث عن مشهد حبٍ أو وصف امرأة (ص80)

وقد نردّ مثل هذا الأمر، وما شابهه في تعامل عديدٍ من كتّابنا مع اللغة إلى تفشّي اعتقادٍ بينهم وبين النقّاد مفادُهُ أن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية الروائية أو القصصية ضعيفة.

وهؤلاء يرون أن الأغلاط اللغوية المختلفة، وضعف امتلاكِ اللغة عموماً أمران لا يؤثران كثيراً على مسألة إيصال الرواية إلى

الغـرض الفـني والجمـالي الـذي ترغـب بـه[17] وهـذا " قصـورٌ في وعـي العلاقـة بـين اللفـظ والمعنـى، وبـين التركيـب ودلالتـه، وجهـلٌ بنتائج الدراسات اللسانية العربية والغربية "[18]

رابعاً - في الفضاء الروائي:

مفهـوم الفضـاء الروائـي، مفهـومٌ أعـمُ وأشمـل مـن المكـان؛ لأنـه عمليـاً مجمـوع تلـك الأمكنـة الـتي تضـطربُ فيهـا الأحـداث وتتحـرك الشـخوصُ وتقـيمُ علاقتهـا المختلفـة، إن الفضـاءَ " شمـولي، إنّـه يشـيرُ إلى المسـرح الروائـي بكاملـه، والمكـان يمكـن أن يكـون فقـط متعلقـاً بمجالٍ جُزئي من مجالات الفضاء الروائي"[19].

والمكـان الروائـي بـدوره - كمـا حـدده البنيويـون - " هـو المكـان اللفظـي المتخيّـل، أي المكـان الـذي صـنعته اللغـة انصـياعاً لأغـراض التخييـل الروائـي وحاجاتـه "[20]، وهـو أحـد المكونـات الروائيّـة، ومـن الطبيعـي أن نفهـم حاجـة الـروائيين إلى التـأطير المكـاني، فمـا مـن حـدث يمكـن أن يحـدث إلا ضـمن إطـار مكـاني معـيّن، وربمـا لهـذا السـبب رأينـا ناقـداً مثـل هنـري مـتران يقـول: " المكـان هـو الـذي يؤسـس الحكـي لأنـه يجعـل القصـة المتخيلـة ذات مظهـر مماثـل لمظهـر الحقيقـة "[21]، وبـالنظر إلى فضـاء " السُـكّرة " الروائـي نـراه مكوّنـاً مـن أمكنـةٍ عديـدة تبـدأ " بالسُـكّرة " القريـة السـورية مـن قُـرى الجنـوب وهـي المكـان الـذي يـؤدي دور البطولـة فـي العمـل لأنّـه حاضـرٌ دائمـاً، حتـى حـين تفارقـه الشخصـيات؛ ثـم

العاصمة (دمشق)، وهي المكان الثاني في العمل من حيث الأهميّة، وحجم الأحداث التي تجري فيه، وهناك أماكن ثانوية ولكن وجودها أغنى الفضاء الروائي مثل بعض المناطق الحدوديّة بين سوريا وتركيا، حيثُ عَمِل أبو جابر جَدّ سعد وكانت له مغامرات، وإلى حيث انتقلَ البدوي خلف ومعَه عبد الله (الذي سيصبح فيما بعد سالم الفلسطيني)، طفل نهيلة الذي رمته. ثُمَّ الأردن، وعمّان، إلى حيث يفر البدوي نفسه بالطفل عبد الله، ويمنحه اسم (سالم) ويتركهُ في إحدى مؤسسات غوث اللاجئين الفلسطينيين، زاعماً أنه طفلٌ استشهد أبواه وهو من أصل فلسطيني، وسيتعلم ويكبر ويهاجر إلى أوربا، ثُمَّ بيروت وهي مكان ثانوي تماماً لكنّه يؤدي دوراً مكملاً في حكاية الرواية.

سيمهرُ الروائي مهارة كبيرة في رسم المكان الأول "السُكّرة" وسيستعين ببعض الأساطير الشعبية والدينية، التي يختلقُ معظمها منها ما ينتمي إلى العصر العربي الإسلامي... ومنها ما يذهب أبعد من ذلك... للتأريخ لهذا المكان، ومن تلك الأساطير قولُهُ: وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ دكتاتورية في حياة البلادومما زاد في شهرة القرية وجود مزار " العجمي "، كأقدم مكان مقدس في بلاد الشام منذ الفتح الإسلامي تظلله شجرة بطمٍ أسطورية بارتفاعها وضخامتها وعلى ساقها حفرتان متناظرتان الأولى لا يجف الماء منها أبداً ويقال إنها سقت جيش خالد بن الوليد وهو في طريقه إلى اليرموك، حيث

التقـاه سـراً الخليفـةُ عمـر بـن الخطـاب تحـتَ الشـجرة وشـاهدا معـاً المعجـزة، ممـا جعـل الخليفـة ينصـب خيمتـه في المكـان بانتظـار أخبـارِ المعركـة وقبـل أن يرحـل أمـر ببنـاءِ ضـريحٍ وحجـرة لتحميـه.... والثانيـة لإشعال الشموع ".ص 15

كمـا يستحضـر التـاريخ غـير البعيـد والمعاصـر لسـوريا، وكـثيراً من الأحداث الحقيقيـة في حيـاة إحـدى قـرى الجبـل، راسمـاً " السُكّرة " في ضـوء كـل تلـك الأحـداث مَـرّة علـى لسـان راوٍ علـيم غـير مشـارك وأخرى علـى لسـان سـعد... في حـين يهمـل المكـان الثـاني تمامـاً؛ أقصـد العاصـمة ولا يقـف عنـد شـيءٍ فيهـا، إلا معمـل الإسمنـت وبصـورةٍ سـريعة، لينتقـل إلى بيـت مـاري وهـو مكـانٌ مهـم....ففيـه تجـري أهـم الأحـداث مـن وجهـة نظـر سـعد... وعلـى صـعيدين مختلفين أولهمـا الصـعيد العـام والعقائـدي، حيـثُ تتكشـف لسـعد هشاشـة ذلـك الخلـيط غـير المتجـانس الـذي يكـوّن الحـزب الـذي ينتمـي إليـه وانشـغال قادتـه بمصـالحهم الخاصـة، وتصـدع الحـزب إلى أجنحـة كنتيجـة لكـل ذلـك، واكتشـاف الفسـاد والزيـف داخـل الحـزب والـوطن. وثانيهمـا الصـعيد الشخصـي، حيـث سـيكون هـذا البيـت موضَعَ قصـة الحـب الثانيـة عنـد سـعد؛ إي عشـقه " ليـا" ومـن خـلال هـذين الصـعيدين يرتسـم المكـان بشـكلٍ نـاجح... ويفضـي بيـت الحزب إلى بيت ليا حيـث يعيـش سـعد قصـة حـبٍ غـير مكتملـة، وفيـه سيتم اعتقاله في نهاية الرواية...

ومن الأماكن التي يجيدُ الروائي تأثيثها ووصفها مرسم الرسام " أبو ليال " (ص160- 161- 162) حيثُ يقدمه من زوايا نظر مختلفة: سعد / ليا / الرسام، أطرفها زاوية نظر الرسام نفسه حيثُ يقول " البيت الفسيح، أضيع فيه.. أشعر أن أفكاري تهرب مني ويصبح علي مطاردتها لأقبض عليها من جديد، بينما اكتشفت أن السقف القريب والجدران الضيقة تجعل المكان صالحاً للاحتفاظ بها، ليس بالأفكار فقط، بل بالأحلام أيضاً. كنت كثيراً ما أنسى أحلامي لكنني هنا أعود وأصطدم بها في إحدى الزوايا... " إلخ ص163.

ومن الأمكنة التي تجد لها حيزاً في فضاء الرواية: السجن، لكن الكاتب يمرّ به سريعاً واصفاً ما جرى مع جابر والد سعد؛ وعلى لسانهِ شخصيّاً... هارباً من التفاصيل، التي عملت عليها روايات عربية كثيرة في هذا المجال... ربما خوفاً من الوقوع في التكرار.

ويلاحظ القارئ أن الروائي يتعامل مع المكان في عملهِ بوصفهِ مكوناً جمالياً أساسياً من مكونات النص، وعنصراً تشكيلياً وليس مجرد ديكور، ومن هنا لابد من إعادة التأكيد على عدم استغلال الروائي للمدينة (العاصمة)، والعزوف عن الاشتغال عليها بشكلٍ واضح لصالح الاشتغال على بيت الحزب، وبيت ليا، وبيت الرسام... وغرفة الطبيب، وكان من الممكن تسخير هذا النبع أكثر لإغناء فضائه الروائي.

خامساً- الرؤى الفكريّة:

لعل الملمح الأكثر وضوحاً وبروزاً في العمل؛ هو الرؤى الفكرية التي يطرحها فقد اعتنى الكاتب عناية فائقة بغرض الرواية وحققَ ما أراد من خلال الانتقال من مجرد سردِ الحوادث والوقائع إلى الخطاب تبئيراً لمقاصد النص ورؤاه وقد برز ذلك في ثلاثةِ اتجاهات واضحة:

آ- الميل إلى التأريخ:

نلمس بشكل واضح انبناء الخطاب الروائي عند سمير على الحوادث التاريخيّة المعروفة في تاريخ سوريا المعاصر، كأن نقرأ في أحد الفصول " ثلاثةُ انقلابات عسكرية تعاقبت خلال ستة أشهر، وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ " دكتاتورية " في حياة البلاد " ص14 وفي فصل " السُكّرة " نفسه نقرأ " ومن القصص التي تُروى عن " السُكّرة "، تلك التي حدثت ليلة الانقلاب الثالث أي عندما كان جيش الدكتاتور يهاجم قرى الجنوب ويدمرها واحدة بعد أخرى، بسبب رفض السكان التجنيد الإجباري وربما لسبب آخر لم يكشف عنه مرتبط بمرور خط " التابلاين " للنفط..

عند المساء وصلت القوات حدود السُكّرة وحاصرتها تمهيداً، لقصفها في الصباح، وفي الوقت الذي بدأت فيه مكبرات الصوت تنذر الأهالي عند الفجر.. كانت كتيبة مدرعات بقيادة ضابط من السكرة قد أتمت احتلال مبنى الإذاعة والقصر الجمهوري " ص17.

وسيستعيد الراوي العليم الكثير من الوقائع والأحداث التاريخية لرسم فضاء الرواية كأن يقول: "دخلت إليها الصحف والراديو وقصدها دُعاة الأحزاب وراحت تطوفُ في سماء البلاد تلك الكلمات التي ألهبت مخيلة الناس في الغرب قبل مئتي عام: الحرية، المواطن، المساواة، حقوق الإنسان - وكذلك: (مجلس النواب، عبد الناصر، قناة السويس، خرتشوف، حزب البعث، خالد بكداش...) " ص18

ثم يبدأ الروائي بالتأريخ لولادة الحزب الشيوعي السوري في " السُكّرة " نفسها من خلال بؤرةٍ صغيرة يشكلها " الأستاذ إلياس وشقيقته ماري " اللذان يجيئان إلى القرية ويجدان عند بعض أهل القرية ضالتهما؛ فينضم إليهما جهاد النجار وجابر النجار وابن الجمال وتعيش القرية نفسها حَراكاً سياسياً واجتماعياً، يعكس ما عاشته سوريا كلها في النصف الأول من القرن الماضي وتبرز شخصيات قوية تعادي حزبَ إلياس وماري، ولاسيما " أبو جلال " الذي يرفض مثلاً أن يزوج زينب من جهاد النجار لأنه شيوعي ولكنّه يفشل في فرض رأيه على ابنة أخيه القوية، التي تنجب غزالة (إحدى بطلات الرواية)، ثمَّ يفلح فيما بعد بمنع ابنه جلال من الزواج من " غزالة ".

وسيتابع النصُ البناء على حوادث تاريخية معروفة في تاريخ سوريا والوطن العربي وأحياناً دون التقّيد بالحوادث التاريخيّة نفسها بانياً من خلالِ التخيل، موازياً تاريخياً متخيلاً للتاريخ الخارجي المعروف.

ب- زعزعة الكثير من القيم الفكرية والسياسية والأخلاقية السائدة:

تتجلى في الرواية رغبةُ الروائي الواضحة في هز كثيرٍ من المفاهيم والأفكار التي تبدو راسخة وهو يوكل هذه المهمة إلى عديدٍ من شخصياته... ويبدأ الأمر من الصفحات الأولى للرواية حين نرى النجار يتحّدى ضريح أحد الأولياء " العجمي "، ويخاطبه بكلماتٍ ونعوتٍ قاسية ويشتمه صارخاً به " إنكَ صنم، مجّرد حجر.... " ص22

وفي الصفحة نفسها يخاطب زينب، التي ترتجفُ خوفاً وترجوه التوقف عن الكلام: " سأتزوجك رغماً عن أبي جلال، وعن والدك، ورغماً عن العجمي أيضاً ". ص22

وسيقول لها في مكانٍ آخر " لست الكافر الوحيد في العالم، هناك كفار كثيرون ينعمون بالصحة والثروة ولا يجرؤ على إزعاجهم لا الله ولا العجمي " ص53.

ويتابع الروائي مسيرته تلك منتقلاً من هزّ المعتقدات الاجتماعية عند الناس إلى هز المعتقدات السياسيّة، فإذا به يجعل إحدى أقسى شخصياته (جابر) وأشدها مقارعةً للاستبداد يتحدث عن تجربته في السجن:

" وعرفتُ في العتمة وضياع الزمن أن التعذيب الجسدي ليسَ أصعب الأشياء في السجون، وتساءلت لأول مرّة عن سببِ وجودي في مكانٍ مهين كهذا، ثمَّ طرحتُ السؤال على نفسي بوضوحٍ أكثر: إلى أيٍ درجة يمكنني الصمود؟ وهل الأهداف والمبادئ

التي اخترتها تستحق الموت من أجلها؟ ثُمَّ قرّرتُ سِراً بأن لاشيء في الوجود يستحق الموت من أجلهِ ". ص38

بعدَ حديثٍ بينَ جابر وابنه سعد نسمعُ صوت سعد الداخلي يقول، وقد مالَ إلى رأي أبيه جابر في عدم الالتحاق برفاقِهِ في لبنان: " من الذي صَنَعَ الواجب... وأي ترابيّة تلك.. أليسَ من الواجب الانتباه إلى هذا الرجل؟! أم أنَّ الدفاع عن الأفكار حتى الموت، وحدَه واجب مقدس... نعم الوطن ليس أكثر من فكرة مُقدسة... ولكنّ المقدسات في تناقص مستمر ".ص 131، وسوف تحظى مقولة الوطن بالكثير من الاهتمام من خلال اهتمام شخصياته بها، فها هي ذي نجوى الفتاة الفلسطينيّة التي تزوجت سالم؛ تحملُ أفكاره إلى أحد المؤتمرات في بيروت، يوم كانت بيروت تحكمها الميلشيات؛ وتقول في مداخلتها: " لقد آن الأوانَ لفهمٍ جديد.... وتبنّي آراء جديدة عن الوطن... فليس هناك من خيرٍ في أي حرب...

وقد ارتبطتْ أوطاننا بمفهوم الحروب، وأصبحَ الوطني الصادق في بلادنا من وجهة النظر هذه الأكثر حماساً للحرب.. بينما أقول لكم إنني ورفاقي الذين أمثلهم لدينا أفكار أخرى..

وأهمها أن الوطن مثل كل الأشياء، إذا كان لا يمكن الاحتفاظ به بغير القوة.. فهذا يعني أننا سنخسره يوماً. حتى وإن كنا أقوياء.. يجب إيجاد وسيلة أخرى غير السلاح للاحتفاظ بالأوطان " ص149.

وتتابع نجوى سرد أفكارها أمامَ لواقط الصوت مصعِّدةً الأمر: " يجب النظر فوقَ البوارج إلى البحر، نحو الأفق البعيد، هناك حيث يتكوّن عالم جديد، حين يعجزُ الجيشُ العظيم عن إخضاع مدينة صغيرة.. حين يرفض الإنسان أن يبقى حيواناً بحجة محبة الوطن يؤدي المهام القتالية العدوانية، وبالطبع الجندي الأمريكي مثل غيره... فلن يبقى غبياً إلى الأبد، حتى يغادر بلاده الجميلة مدججاً بالسلاح من أجل عظمة أمريكا " ص 151..، وستختتمُ نجوى كلامها بصرخة مدوية نستغربها من امرأة فلسطينية: " ليس هناك أوطان! تلكَ كذبة كلّفت البشريّة حروباً مروعة... دون أن يصان أي وطن في هذا العالم " ص 151..، وسينضم الرسامُ إلى نجوى من حيث ترديد الفكرة نفسها؛ فها نحنُ نستمعُ إليه يخاطب سعداً قائلاً: " لقد انتهى عصر الأحزاب... نحن في عصر جديد، ومن يرى أن وجوده مرتبط بحزبٍ أو بوطن ينبغي عليه أن يغادر العالم... " ص 164 إلى أن يختم كلامه بقوله: " من السخف أن يفكر المرء بالموت من أجل ما يسمى بالوطن، بينما غيره يجد وطناً بديلاً بسهولة. " ص 164

ولا أجدني هنا مضطراً لمناقشة آراء شخصيات الروائي، التي دَخلتْ في تناصات خارجية كثيرة أهمها التناص مع مقولة الروائي اليوناني نيكوس كازنتزاكي؛ حين يقول بطله زوربا مخاطباً المعلم "سيبقى الناس ثيراناً أيها المعلم ما دام هناك أوطان" وكانت المقولة أساساً ردّ فعلٍ على احتلال الأتراك لليونان.. وما جَرّ ذلك من قتلٍ وتدميرٍ على الطرفين...

لكن ما يحسب للروائي هنا هو جرأته في محاولة هز المفاهيم الراسخة، إيماناً منه على ما يبدو بحرية الاختلاف في الرأي... وهذا ما طرحهُ سعد تماماً، حين عَلّقَ على آراء الرسام المذكور بعد أن فرغ من الاستماع إليه:

" هكذا اقتحمني الرسّام، أرادني ضحيَّةَ أفكارِهِ الآسرة.... لم أكن معجباً بكل ما يقول لكنني معجب باختلافهِ... فهو لا يردد قول أحد، ولا يقلد أحداً... " ص165.

ج- شحن النص بتجاربَ فكرية وحياتية ثرة:

يلاحظ القارئ عمق ما تطرحه الرواية من حيث علاقة الرجل بالمرأة، وقد يلمسُ تأثّراً واضحاً بشخصياتِ نيكوس كازنتزاكي في نثر أفكارها في الحبِ والنساءِ والبعد الجمالي للعلاقة الجنسيّة في حنايا رواياتِهِ مثل " زوربا - الإغواء الأخير للمسيح - المسيح يصلب من جديد وغيرها.... "، ولهذا فلن نجد صفحة في الرواية تخلو من رأيٍ لسعد في مسألة من هذه المسائل، أو لنساء الرواية وهن يتميّزن بالقوة والقدرة على الصمود والمواجهة، والقدرة على اتخاذ القرار، ومجابهة الرجل، والسير خلف القلبِ حتى النهاية، وهي صفات غير معهودة على الأغلب - وبمثل هذه الكثافة في رواياتنا المحلية...

المهم أننا نقرأ أفكاراً تدلُّ على عمق معرفة بعالم المرأة، وعلى تجربة غنية شحن الروائي نصه بها:

- تقول نهيلة وهي تبحثُ عن جابر: " إن لم يهتدِ إليه قلبي فلا حاجة لي به. " ص13
- يقول الراوي واصفاً زينب: هي مثل كل النساء، لا تعرفُ إلا الإصغاء لصوت القلب، الذي لا يدخلُهُ الله مُطلقاً. فللمرأة إله واحد، هو الرجل الذي تحب، لأجله تفعل كل شيء ". ص 24
- يقول الراوي واصفاً سعداً وهو بعدُ فتىً " لم يكن قد بلغَ من النضج ما يجعلُهُ يفهم أسرار الحيلة، وأن النساء في الواقع تزدري الرجل النزيه لأنه لا يصلُحُ إلا للصلاة وطلب الرحمة " ص62
- وعلى لسان جلال في وصف والده، نقرأ: " شراسة الرجال تأتي على قدر فقدانهم ثقتهم بأنفسهم، وعلى قدر الشعور بالدونية تكون القسوة، لأجل فرض السيادة على امرأة، أما الرجل الحقيقي فلا يحتاج لغير الحب حتى تتوّجه المرأة على مملكتها وتجعله سيدها ". ص66
- يقول الراوي واصفاً مشهداً بين سعد وغزالة: " تساقط دمعٌ غزير... بكاؤها جعله يشعر بالسعادة، وهو يعرف سر ذاك الإحساس اللاإنساني تجاه دموع المرأة منذ ذلك اليوم. " ص84
- تقول غزالة في وصف زوجها (الأستاذ): "وحده الرجل مسؤول عما تقترفه زوجته من حُب أو كراهية، وعن كل ما تفعله في حضوره وغيابه. لم يدع لي الأستاذ شيئاً

أختص بـه كـامرأة... بمـا في ذلـك الأعمـال النسـائية المحـض... لم يترك لي فرصة الاستمتاع بإعـداد طبخـة؛ ولـو كانـت كـل مكوناتهـا بيضـة دجـاج... كـان يريـد مسـاعدتي.. يريـد أن يلازمني...إلخ" ص 94

- يقول سعد: " لكـل امـرأة نافـذة يمكـن التسـلل منهـا، هكـذا علمتني غزالة " ص115
- تقول لميا معترفة بخطأ في تعاملـها مـع عشـيقها: " نحـن النسـاء خُلقنا لكي نُهزم، وليس للانتصار على من نحب "ص120
- يقـول سـعد في منولـوج داخلـي مخاطبـاً غزالـة: " لميـا مثلـك علمـتني الكـثيرَ.. الحـبُّ لا يحتـاج إلى سـنوات كـي نفصـح عنه.. والقبلـة ليسـت عمليـة انتحاريـة.. بضـعة أيـام مـع لميـا كانـت كافيـة لـدخول فراشـها... ولـيس هـذا فقـط، سـأتعلم تحـت الغطـاء كيـفَ أسـتجيبُ بغريزتـي لجسـدها... وأدركـتُ كـم هـو خـاوٍ خيالنـا القـروي، إنـه لا يسـتحق سـوى الشـفقة... اللعبـة الجنسـية تحتـاج إلى شـجاعة وبسـالة لطـرد العفة المزيفة... " ص 130
- تقـول لميـا لسـعد: " الفـراش لا يحتـاج إلى أسـاتذة أيهـا الفلاح " ص140

وسـتجد عشـرات الآراء والأفكـار الـتي تـدور حـول المحـور ذاتـه، مقدّمـةً لـك متعـة التعامـل مـع كاتـبٍ قـادرٍ علـى الغـوص عميقـاً في هذا الجانب من الحياة الإنسانية.

وأخيراً لا بد من القول إن سمير الشحف استطاعَ في " السكرة " أن يقدم عالماً روائياً غنياً بفضاءاته ورؤاه، بشخصياتِهِ المتمرِّدة التي تصارعُ الواقع السياسي والعلاقات الاجتماعية والمفاهيم الفكرية القديمة السائدة وتحاول تغييرها وتصطدم أحياناً بما يفوق طاقتها، وقد يستسلم بعضها، ويرفض بعضها الاستسلام...

وسنكتشف قوّة الخيوط التي تشد هذه الشخصيات الحالمة إلى الواقع، فتمنعها من الانفلات نحو فضاءات الحُلم والتغيير... فتنكفئ إلى الهجرة أو الأصولية أو إلى الجنس أو الموت، والأمر نفسه تعيشه الأحزاب فنراها تتشظّى وتنقسم، ويعتريها الفساد والخمول. ولا بد لنا أيضاً من التأكيد أن العملَ على الصعيد التقني وقعَ في بعض العثرات... فهناك مسارات بدأ بالشغل عليها (عبد الله أو سالم ونجوى) وأهملها، مع أنه كان يستطيع توظيفها بطريقة أفضل، وهناكَ بعضُ الحشو كان بالإمكان التخلص منه (الغجرية وجلال)، وكان يمكن للغة بمستوييها أن تستخدم استخداماً أفضل وما إلى ذلك، مما يمكن تجاوزه في الأعمال القادمة بالدربة والتريّث!.

الهوامش والإحـــــالات

1و2 - خالد حسين حسين، في نظريـة العنـوان (مغـامرة تأويليّـة في شـؤون العتبـة النصية). دار التكوين دمشق 2007، ص7.

3- نفسه، ص6.

4- الرواية ص7

5- يكتبها الروائي " غزالي " إخلاصاً للفظ الاسم في البيئة المحلية التي تدور فيهـا الأحداث، ولكنني أفضل كتابتهـا بهـذا الشـكل الصـحيح لغـةً، وسـيقرؤها الناس في كل مكان وفق لهجتهم الخاصة بهم.

6- الرواية، ص 9.

7- نفسه، ص9.

8- نفسه ص9

9- نفسه، ص65.

10- نفسه، ص72

11- نفسه، ص76

12- نفسه، ص 79

13- د سمر روحي الفيصل، مدخل إلى أسلوب الروايـة العربيـة، مجلـة المعرفـة، عــ 525، حزيران 2007، دمشق ص37.

14- نفسه، ص37.

15- محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ص147، / نقلاً عن مجلة المعرفة، عـ 525، حزيران 2007، دمشق ص37.

16- نفسه، ص 38.

17- نفسه، بتصرف، ص42.

18- نفسه، ص 42

19- د. حميد لحميداني، بنية النص السردي / من منظور النقد الأدبي، ط2، بيروت - الدار البيضاء - المركز العربي للطباعة والنشر 1993، ص63.

20- د. سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 - 1990)، دمشق، إتحاد الكتاب العرب 1995، ص 134.

21- د. حميد الحميداني، بنية النص السردي، سابق، ص 65.

" دلعون" و" أرض الكلام "

كان من قبيل المصادفة السعيدة أن أقرأ روايتي " دلعون " لنبيل سليمان و" أرض الكلام " لممدوح عزام خلال شهر واحد وبشكلٍ متتالٍ.... وقد زّودتاني بشعورٍ خفّي من المتعةِ والسعادة لأيام غير قليلة. وبفائدةٍ لا تزول لأنها تضاف إلى ما جمعته النفس خلال قراءاتها الطويلة.

الانطباعُ الأول الذي خرجت به هو أنَّ الرواية في سوريّا بألف خير، وأن لدينا نصوصا تنافس الكثير من النصوص العالّمية الجميلة، التي تُترجمُ إلي العربية عن الإسبانّية والفرنسية والإنكليزية وغيرها، بل ذهبت أبعدَ من ذلك حيث قارنتُ بين هذين العملين وبعض الأعمال الروائية التي طبعت بآلاف النسخ ووصلت إلينا على أنها من أهم النتاج العالمي في مجالها وكانت الغلبة في جوانب غير قليلة لـ " دلعون " ولـ " أرض الكلام " وشعرتُ بالحسرة لأن الأمم الضعيفة، كثيراً ما تظلم مبدعيها... فلا تستطيعُ حملهم على أجنحتها إلى فضاء العالّمية... وكثيراً ما تخنقُ

نتاجهم في مهده... وداخلَ الحدودِ القطرّية ولا بأس هنا من أن نسأل: كم نسخة طبعت المطبعة من "دلعون" ومن "أرض الكلام". ألف... ألفي نسخة... ثلاثة آلاف؟ لن يتجاوز الرقم ذلك أبداً... والأسبابُ كثيرة.. ولا مجال للبحث فيها الآن... تصّوروا معي لو كان المتنبي إنكليزّياً .. والمّعري فرنسياً..

فأين منهما عندئذ قامات باسقة في أدب بريطانيا وفرنسا... وكي لا نذهبَ في هذا الاتجاه من الكلام المُحزن فلنعد إلى الروايتين الذهبّيتين!

إن أهم ما يميّزهما هو تقاناتُ السرد العالية، والشجاعة في تجريب الجديد والغريب منها عند الاثنين طبعاً نبيل وممدوح هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى معالجتهما للجانب الخفي من تاريخ المكان! اقُصد الجانب غير الرسمي من تاريخنا، من خلال نبش التاريخ المستور للأفراد والجماعات، فإن كان نبيل سليمان قد عمل على الفترة الحاضرة منذ الثمانينات تقريباً حتى الآن؟وكان مسرحُهُ واسعاً جداً يمتد من الساحل السوري وصولاً إلى الشارقة ودبي فمصر...

فإن ممدوح عّزام عالجَ زمنياً خمسينات القرن الماضي ولم يتجاوز السبعينات وتحرّكت شخصيّاته غالباً في منطقةٍ جغرافيةٍ محدودةٍ، هي جبلُ العرب عموماً مع تغريبٍ لافتٍ في ذكرِ المناطقِ وأسماءِ الشخصياتِ، وقلتُ غالباً لأنَّ مسرحَ بعضِ الأحداثِ القليلةِ (وهو مسرح ثانوي) كان لبنان.

فيما يتعلقُ بالميزةِ الأولى- أقصد تقانات السرد العالية في العملين - فلا بدَّ للباحث أن يلاحظَ أنَّ ممدوح عزام كان جسوراً في الانتقالِ من نموذجِ البطلِ الفردِ في العملِ أو ثُلَّةِ الأبطالِ إلى البطولةِ الجماعيةِ... بحيث تجد الشخصيَّات كلها قد اقتسمت البطولة ولن تجدَ فرداً واحداً يرسخ في ذهنك أنه الأهم أو هو محور العمل ورافق ذلك تعدُّدَ أشكالِ السردِ ومستوياتِه ففاتحة الرواية هي تقريرُ شرطي يُقدَّم إلى رئيسه حول مجموعةٍ من الأشخاص تريد إنشاء مكتبةٍ في البلدة ويضمُّ التقرير وصفاً لهؤلاء الواحدَ تلو الآخر وتبقى اللغة لغة شرطي:

"توفيق الخضرا - معلم متقاعد: في شبابه رفض التعاون مع الفرنسيين، الذين نجحوا في تجنيد عدد كبير من المعلمين. وأغلبهم جاؤوا بهم من لبنان، والمحافظات السورية الأخرى ليعملوا جواسيس لديهم. ويرجح أكثر من مصدر أنه اتصلَ بمعظم الأحزاب التي بدأت عملها هنا - دون أن ينتسب لأي واحد منها واستطاعَ أن يكونَ صديقاً للجميع. درس في مكتب عنبر في دمشق، بفضل معونه..... في عام 1948 اشترى بندقية من داود العجيب بثلاث ليرات ذهبية (وهذا المبلغ لم يستطع أي من مصادرنا أن يعرف من أين جاء به) ثم تطوعَ في الجيش الأهلي..."[1]

ويستخدم الروائي فصولاً من مذكرات المعلِّم توفيق تحت عنوان " من كتاب السَفرَ " وقصصاً قصيرة لابنهِ فيصل الخضرا

1 - ممدوح عزام، أرض الكلام، دمشق دار المدى 2005، ص7.

وتدهشك عند ذلك قدرة ممدوح على تغيير لغة الكتابة والسرد لتوافق الراوي، نقرأُ من إحدى قصص فيصل: " طلبت الغيمةُ أن نغني لها لكي تمطر، فصنعنا أم الغيث من الخشب، ووضعنا عليها ثياباً جميلة جئنا بها من بيوتنا، فأحضر سامي عجيب قميصاً، وأحضر طارق الزهر طاقية، وأحضر حسين أبو بطن بنطالوناً، وأحضرتُ أنا جاكيتةً وأحضر أبو قرعة خرقاً ملونةً من عند أمه، وأحضرتُ وجهاً جميلاً لأم الغيث ويدين رقيقتين، ورجلين طويلتين، ثم حملناها وصرنا ندور بها في السماقيات...." [1].

وسيلاحظ القارئ أن لغة فيصل الخضرا أقرب ما تكون إلى العامية، والشفوية، مع بعضِ التفصيح الذي عملَ عليه الروائي بعناية: " وصارَ يمشي من شارعٍ إلى شارع، ويتعجب من جمال المدينة، ويتفرج وهو مبسوط جداً " -ص104، وتعجب لكثرة تكرار بعض الجمل في قصص فيصل وتفهم أن ممدوح عزام قصدَ ذلكَ تماماً ليقنعك أنها أوراقُ شابٍ هاوٍ يحاول أن يكتب قصة، فإذا بقصصه تلك تعملُ على تنامي البنية الدرامية للنص وعلى إغنائه بوصفِ الأمكنة وطباع الناس وأفعالها من زاوية رؤيا ذلك الفتى.

ثمَّ يستخدم آلة تصوير نازي حداد التي تصبح راوياً بجدارة من خلال ألبومات الصور التي تشاركُ في سردِ الأحداث... فكل صورة تقدمُ مشهداً....

---

1 - نفسه، ص206

واجتماعُ المشاهد يروي فصولاً من تاريخ المكان وشخوصه وأسرارهم: " سوف يذكرُ هذه اللحظة مراراً في زنزانته حينما مشيا باتجاه الشمال - الراوي هنا يتحدث عن المعلم ونازي- وعبرا الوادي ثم صعدا إلى الرجوم العالية. فوضع نازي الكمرا أمام عينيه، ثم سددها إلى السهل، وأدارها ببطء، مغطياً ساحة الأرض الحمراء التي نفذت إليها أسراب الذئاب. فيما بعد سوف تظهرُ سبعةٌ منها مخلدة، فاحشة تتقدمُ وهي تنظرُ بأعينٍ كاشفة مرتعشة، نحو مجهولٍ مشتهى كامنٍ وراء الصورة. ثم صورة ذئب وحيد حانق كان يفحصُ المدى...." [1] وهكذا ستقدم الصور مشاهد لمعركة حامية بين قطيعٍ من دواب وقطيعٍ مستميتٍ من ذئاب القرية، صحيح أن ممدوح ينقلُ ما تقوله الصور كلاما على لسان راوٍ ما ولا يضعُ الصورة نفسها أمام المشاهد (وكان من شأن ذلك أن يكون صرعه في السرد)؛ لكنَّه يبدعُ في استخدام هذا الأسلوب الذي قد تجَد لهُ بذوراً هنا وهناك كاستخدام ديستويفيسكي للوحة الزيتيّة كما في "المراهق" و"الأبله"؛ لنقرأ هذا المقطع من رواية "المراهق ": " لقد حلمتُ حُلماً غير متوقعٍ البتة: ما رأيتُ مثله من قبلُ إطلاقاً، في متحف درزْدن توجد لوحة لكلود لورين عنوانها في الكاتالوج " أسيس وجالاتيا " أما أنا فقد سميتُها دائماً " العصر الذهبي " ولا أدري لماذا. لقد رأيتُ هذه اللوحة فيما سبق، وقبل ثلاثة أيام رأيتُها وأنا أمرٌّ عَرَضاً. هذه اللوحة هي

---

1 - نفسه، ص 162

ما شاهدتهُ في الحلم. لكنني لم أشاهدها على هيئة لوحة بل واقِعاً بشكلٍ ما.

أنا حقيقةً لا أعرفُ على وجه الدقة ماذا رأيت: ولكن - كما في اللوحة - ركناً من أرخبيل إغريقي، قبل ثلاثة آلاف سنة، أمواجاً زرقاء لطيفة جُزراً وصخوراً، شاطئاً مزهراً، بانوراما ساحرة في البعيد، شمساً غاربة فاتنة - مما لا يمكن أن أصفهُ بالكلماتِ." 1

بينما تعّدد الساردون بصورةٍ أقل تنوعاً عند نبيل سليمان فمّرةً رأينا برج صافيتا يهذي وتارةً حمزة يسرد وأخرى دريُد وبضمير المتكلّم أو المخاطب، لكن وعلى الأغلب قادَ السرد راوٍ عليم ببواطن الأمور..... ومثلما فاجأنا ممدوح باستخدام الصورة الفوتوغرافية سارداً سيفاجئنا نبيل في الفصل الثالث بتقديم بطلهِ دريد اللورقي وهو الدكتور الجامعي والروائي يستلقي على ظهرهِ من الألم في غرفة تم احتجازه فيها ويبدأ لعبة " الكتابة الشفويّة " حكايةً، تتلو حكاية بحيث يرجعُ إلى ماضي شخصيّة دريد ويقدمها كحكاية تضيء الشخصّية تماماً ويكون الراوي هو دريد نفسه، مُحدّثاً دلعون الغائبة:"..... قالت: بما أن بقاءك هنا غير محدد فليس لك إلا أن تلعب، سألتها: أكتب رسالة إلى دلعون أم ألعب؟ فنهرتني: لا تكن غبياً الكتابةُ لعب، وبخاصة إذا كانت شفوية.

---

1 - دوستويفسكي، عودة الإنسان، ترجمة: ثائر زين الدين، دمشق، دار علاء الدين ص 97 - كلود لورين فنان تشكيلي فرنسي ولد سنة 1600 درس في روما وعاش فيها وتوفي علم 1682

صحتُ عجباً: كتابة شفوية؟ قالت: جَرّبْ. فكرت أنني بهذه اللعبة سأملص من الوقت ورفقة هذا الشاب وربما من قبضة شليطا نفسه، بل سأملص من تقاليد الكتابة. وصحت فرِحاً وظافراً: دلعون."[1] وستصبحُ هذه الكلمة " دلعون " مفتاحاً ليعود إلى الماضي بعد قليل ويروي أشياء عن الوداع مع دلعون ومشاعره وهواجسه تجاهها. وتستمرُ لعبةُ السرد الشفوي - كما يوحي لنا الراوي - من الصفحة 160 حتى 188.

وما يميّزُ رواية دلعون أيضاً انشغالها بهاجس الكتابة الروائيّة فكثير من صفحاتها وحواراتها عالجت مسالة الكتابة الروائية، ومنابع المتعة فيها مثلما حدث في الحوار بين دريد ودلعون التي شبّهتهُ برواياته! كفاتحةٍ للحديث في موضوع يبدو صعباً وجافاً على ليلة حب لكنه على غير توقع يجيء ممتعاً ومفيداً...

لأن المرأة موضوع الحب (دلعون) هي أستاذة جامعيّة في الأدب وأطروحتها حول "المتعة والتسلية في الرواية" وقد فلجأت دريد حين قالت له ساخرةً: "رواياتك ينقصها خمس ملاعق من المتعة وست ملاعق من التسلية وسبع ملاعق من التشويق!" وهكذا بدأ حوار جميل عن المتعة في الرواية: "....- لن أجادلكَ الآن فيما هي الرواية، ولكن قل لي لماذا تبدو رواياتكم عبوساً؟ لماذا كلُ هذا الجد فيها وكل هذا الغم؟ ألا يفكرُ واحدكم بمتعة الحكي؟ ألا يفكر الدكتور دريد اللورقي بمتعة القراءة؟

---

1 - نبيل سليمان، دلعون، اللاذقية، دار الحوار 2006، ص 160

-المتعة ليست واحدة أنا مثلاً ككاتب أو كقارئ أجدُ في اللغة واحدة من متعتي الكبرى في الرواية، إذا افتقدتها أحزن وأغضب. محاولة الرواية أن تفكر أو تجعلني أفكر، هي أيضاً من متعتي الكبرى، وإذا افتقدتها أحزن وأغضب. ليانة زوجتي متعتها الكبرى أو الوحيدة فيما تحكيه الرواية، والويل للكاتب إذا كان يلعب باللغة مثلاً، هي أيضاً لا تعجبها رواياتي. بل ما عادت تقرأ لي منذ سنين.

- زوجتك محقة.خذ بوصفتي السحرية وسترى كيف ستعجبها رواياتك مثل كثيرين وكثيرات، إلا إذا كنت من الذين لا يعنيهم القراء بالمرة أو يصدقون أنهم يكتبون لقراء المستقبل." [1]

وَجرّ الحوار حبلاً من أسماء روائيين حاولت دلعون إنصافهم كإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله الميزةُ الثالثة للعملين- بشكلٍ متفاوت - هي الجُرأة! فقد ظهر ممدوح جريئاً في تعرّيه ماضي المكان كعادته- دون ممالاة أو مسايرةٍ للوسط الاجتماعي ودون مواربة أو مداهنه للوسط السياسي.. بينما بلغَ نبيل سليمان أقصى درجات الشجاعة في تعرية - حاضر المكان! وكأنّه يختبر كل ما في الوطن العربي من ديمقراطّيةٍ.

وأخيراً فإن الروايتين تتفقانِ فيما عَبّر عنه واسيني الأعرج واصفاً " دلعون ": " كيفَ ننعتْ (دلعون)؟ هل هو نص الحافات بين متعة حكي الليالي التي تقولُ التعطّش إلى الحياة وقسوة

1- نفسه، ص 152- 153.

الموضوع الذي ينزُ دَماً وانكساراً؟ أم إن (دلعون) هي رواية الخيبات والتسلط المستمرّ؟ هل هي الحب والهزائم الداخلية التي كثيراً ما تنتهي إلى الشلل والموت البطيء الذي لا يمنح شخصيات الرواية إلا المنافي والكسر" أعني من ذلك أننا أمام روايتين تصوّران حياة مجموعة من الناس يحلمونَ في لحظةٍ ما بتغيير مصير وطنهم، أمتهم، بنقلهما مما هما فيه من طغيان وتسلط وقمع إلى مجتمعٍ إنساني، عادل فتنتهي بهم مسارات الدنيا إلى المنافي والمهاجر والسجون ويسقطون ضحايا جيلٍ من المتسلطين والمتآمرين وبائعي تراب البلاد وإذا انطوت نهاية رواية "دلعون" على شيءٍ من الأمل من خلالِ مَشهد نوم بطلي الرواية دريد ودلعون على رخامِ قبر شلّيطا " الطاغية "، وقد نَمَت رغم كل شيء الأعشاب المختلفة بين رخامات القبرِ، ومن خلالِ تبادلهما الحب، الذي كان شليطا يرفضه فإن " أرض الكلام " تُختَتَمُ بجوٍ خانقٍ من الإخفاق والخسارة.. تظهر الشخصيات جميعها مهزومة.. موت.. سرقة المكتبة كلها، التي أسسها نخبة من الرجال في بداية الرواية.. ضياع حمودة.. ضياع لولو.. جوع..

وأخيراً عواء كريم كذئبٍ وحيدٍ موحود

" عووووو! "... " عوووو! ".

الفهرس

الأعمال الصادرة للمؤلف:

آ - في مجال الشعر:

1- ديوان (ورد) - دار الثقافة - دمشق - 1989

2- ديوان (لّما يجيء بعد المسك) - وزارة الثقافة السورية - 1996

3- ديوان (أنا شيد السفر المنسي) - وزارة الثقافة السورية - 1998، ط2: دار الحوار- اللاذقية-2010.

4- ديوان (في هزيم الريح) - وزارة الثقافة السورية - 2003

5- سيدة الفراشات-اتحاد الكتاب العرب-دمشق-2010

ب- في مجال الترجمة:

1- الدرّاق وقصص أخرى - مجموعة قصصية للكاتب الأميركي أو. هنري - دار سعد الدين - دمشق 1995. ط2:هدايا المجوس، دار سمرقند2008.

2- مذكرات طبيب شاب - مجموعة قصصية للكاتب الروسي ميخائيل بولغاكوف - دار الأمين ط1: 1996 دار الطليعة الجديدة ط2: 2005- مُشترك.

3- بين هاويتين - مجموعة شعرية للشاعرين الروسيين فاليري بريوسوف ومارينا سفيتايفا - دار علاء الدين - دمشق 2000

4- عودة الإنسان - مجلد للكاتب الروسي ف. م. دوستويفسكي - دار علاء الدين - دمشق 2005

5- وحيداً وسط السهب العاري - مجموعة شعرية للشاعر الروسي سيرغي يسينين - وزارة الثقافة السورية - 2005

6- أجراس بيضاء - مختارات شعرية للشاعرة الروسية آنا أخماتوفا - دار سمرقند 2007.

7- القصيدة الأخيرة - رواية للشاعر الهندي طاغور - دار الحوار - اللاذقية 2005 - مشترك مع الدكتور فريد الشحف.

8- بيوض القدر - رواية ميخائيل بولغاكوف - ترجمة - دار الحوار - اللاذقية 2006- مشترك مع الدكتور فريد الشحف.

9- شـريعة حمـورابي - روايـة جنكيـز أبـدولّلايف - ترجمـة - دار الحـوار - اللاذقيـة 2008- مشترك مع الدكتور فريد الشحف.

10- الحضارات- الماضي، الحاضر، المستقبل - ترجمة- دار العوام ودمشق-دمشـق2010- مشترك مع د. فريد الشحف.

11- حكاية رجل مضحك- دوستويفسكي-ترجمة-دار سمرقند-السويداء 2010.

ج - في النقد الأدبي:

1- أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر - دراسة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1999

2- قارب الأغنيات والمياه الخاتلة (دراسة في توظيف الأغنية في القصة والروايـة) - اتحـاد الكتاب العرب، دمشق - 2001

3- خلف عربة الشعر (دراسة في الشعر العربي الحديث) - اتحاد الكتاب العرب 2006

4- ذئاب وشعراء (دراسات في الشعر العربي القديم) - اتحاد الكتاب العرب 2008.

د - كتب أخرى:

1- حكايات تروى في جبـل العـرب - جمـع وتحقيـق للحكايـات الشـعبية في السـويداء بالتعاون مع الباحث فوزات رزق - وزارة الثقافة 2006.

2- كتاب علمي: (تصفية السوائل العاملـة في الأنظمـة الهيدروليكيـة) - أكاديميـة الأسـد للعلوم الهندسية - 1996

3- ميكانيك السوائل - لطلاب السنة الثانية في المعاهد المتوسطة الصناعية-مشترك 2006

4- المشـهد الثقـافي في محافظـة السـويداء-دراسـة وتوثيـق- مشـترك- دار الريّـان- السويداء2010